

Filmske teorije moderniteta i tehnike mrežne naracije u švedskom filmu

Tomić, Janica

Doctoral thesis / Disertacija

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:284233>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-07**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Janica Tomić

**FILMSKE TEORIJE MODERNITETA I TEHNIKE
MREŽNE NARACIJE U ŠVEDSKOM FILMU**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2012.



University of Zagreb
FACULTY OF PHILOSOPHY

Janica Tomić

**Film Theories of Modernity and Network Narratives
in Swedish Film**

DOCTORAL THESIS

Zagreb, 2012.



Sveučilište u Zagrebu
FILOZOFSKI FAKULTET

JANICA TOMIĆ

**FILMSKE TEORIJE MODERNITETA I TEHNIKE
MREŽNE NARACIJE U ŠVEDSKOM FILMU**

DOKTORSKI RAD

Mentor(i):

Dr. sc Dean Duda (prvi mentor)

Dr. sc Nikica Gilić (drugi mentor)

Zagreb, 2012.



University of Zagreb
FACULTY OF PHILOSOPHY

Janica Tomić

Film Theories of Modernity and Network Narratives in Swedish Film

DOCTORAL THESIS

Supervisor(s):
Dr. sc Dean Duda (first supervisor)
Dr. sc Nikica Gilić (second supervisor)

Zagreb, 2012.

SAŽETAK

Učestalost tematiziranja moderniteta u filmologiji, s prevlašću analitičko-interpretacijskih radova u odnosu na metodološke rasprave, motivacija su za usporedno istraživanje nekoliko paradigmi moderniteta u prvom dijelu rada. U prvom je poglavlju predstavljena filmska teorija moderniteta Siegfrieda Kracauera, revalorizirana u novije vrijeme kao, između ostalog, jedan od prvih pokušaja širenja čiste teorije filma (*film theory*) na filmologiju (*cinema theory*). U fokusu je drugog poglavlja rada tzv. „teza o modernitetu“, što je skupni naziv za tzv. revizionističke povijesti filma (Gunning, Hansen, Singer) koje su ispitivale diskurzivni okvir moderniteta na početku 20. stoljeća, posebno intermedijalnost ranog filma (*film atrakcije*). Uz rekonstrukciju njihovih teza, kao i preispitivanja takvih metoda filmske teorije i historiografije (Bordwell), obrađena su još dva recentna pristupa temi moderniteta unutar tzv. *paradigme film-grad-modernitet* i filmološkog opisa *vernakularnog modernizma*. Ukazivanje na analitički potencijal tih teorija u artikuliranju filmskih i kinematografskih činjenica praćeno je i kraćim analizama (gradskih simfonija, hrvatskih nijemih dokumentarnih filmova, amaterskih filmova Oktavijana Miletića).

Na temelju tih zaključaka su u drugom dijelu rada promišljeni i razrađeni filmološki pristupi mrežnim naracijama. Mrežna naracija (engl. *network narrative*) je ustaljen naziv za vrstu filmske priče, posebno frekventnu od ranih 1990-ih, koja spaja više međusobno neovisnih ili samo tangencijalno povezanih priča. Uz dosadašnje filmološke pristupe fenomenu, u fokusu je analize i do sada neobrađeni odjek forme u suvremenom švedskom filmu. Zadnje je poglavlje posvećeno filmovima Roya Anderssona koji su u malom broju postojećih analiza dominantno čitani u ključu (vernakularnog, švedskog) moderniteta. Razrađujući te uvide, zaključna analiza naracije i „filmskih slika“ Anderssonovih filmova polazi od analogije s (klasičnim filmskim) *tabloima*.

Ključne riječi: modernitet, Siegfried Kracauer, mrežna naracija, Roy Andersson, tablo

ABSTRACT

The research focus of this dissertation is twofold; the first part presents a comparative analysis of several paradigms of modernity in film theory, while the remaining chapters analyze the proliferation of “network narratives” in contemporary cinema, focusing on their previously unexamined presence in the post 1990s Swedish cinema. The final segment draws on these theoretical and analytical insights, as well as existing (sparse) scholarly work on the director Roy Andersson, to offer a close reading of his films.

The widespread topic of modernity in contemporary film theory, appearing predominantly in analytical and interpretative works rather than methodological discussions, calls for a comparative study of different paradigms. After describing pioneering works in early film theories (Benjamin’s and particularly Kracauer’s film theory of modernity in the 1st chapter), the 2nd chapter presents several paradigms of modernity in contemporary film studies (the revisionist history of early cinema, followed by a discussion of the “modernity thesis”, an overview of the “cinema-city-modernity paradigm” and the notion of *vernacular modernity* or *modernism*). Examples of short film analyses are included to illustrate the analytical potential of the outlined theories (silent Croatian city films, city symphonies, amateur films by director Oktavijan Miletić). These various attempts to make a transition from “film theory” to “cinema theory” and to address the questions of intermediality and discursive networks of modernity also form the methodological basis for the discussion of network narratives in the following two chapters.

Network narrative is a type of storytelling that combines several largely independent plotlines and its popularity in post-1990s global cinema has been the subject of substantial scholarly interest (Bordwell, Tröhler, Altman, Azcona, Elsaesser, Cameron etc.). After discussing the dominant interpretative frameworks (postmodernity, intermediality, postclassical narration etc.), the thesis focuses on the previously unexplored echo of this film phenomenon in recent Swedish cinema. A comparative analysis of around twenty Swedish films (1997.-2011.) shows how they reflect the conventions and proliferation of network narratives on an international scale. Among few notable exceptions are the films of director Roy Andersson (4th chapter), the existing interpretations of which also revolve around the readings of (vernacular) modernity (Andersson, Dahlén et. al., Brodén). At the same time, the lack of closer analyses of Andersson’s idiosyncratic film style calls for an elaboration of these readings, so the concluding chapter uses an analogy with *tableau* as a starting point for a

detailed analysis of Andersson's films and images (Burch, Heath, Deleuze, Bazin, Dalle Vacche, Peucker, Stojanović).

Keywords: network narratives, Roy Andersson, *tableau*, modernity, Siegfried Kracauer

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. FILMSKA TEORIJA MODERNITETA SIEGFRIEDA KRACAUERA	
UVOD	3
2.1. „NEOBIČNI REALIST“ ILI O TRADICIJI TUMAČENJA KRACAUEROVE TEORIJE	5
2.2. KRACAUEROVA WEIMARSKA TEORIJA FILMA.....	11
2.3. FILMSKI FRAGMENTI MODERNITETA I GRIFFITHOVO „DIVNO NERJEŠENJE“	20
3. SUVREMENE FILMSKE TEORIJE MODERNITETA	
3.1. REVIZIONISTIČKA POVIJEST FILMA I FILM ATRAKCIJE.....	25
3.2. MELODRAMATIČNOST MODERNITETA.....	30
3.3. IZNALAŽENJE (BE)SMISLA „TEZE O MODERNITETU“	36
3.4. ISTOČNO OD MODERNITETA: VERNAKULARNOST MODERNIZMA I „PARADIGMA FILM-GRAD-MODERNITET“	41
4. MREŽNA NARACIJA U FILMU	
UVOD	51
4.1 POVIJEST I TEHNIKE MREŽNE NARACIJE NA FILMU	53
4.2 ČITANJA MREŽNE NARACIJE	61
4.3. ŠVEDSKI FILM I MREŽNA NARACIJA	70
5. FILMSKE SLIKE ROYA ANDERSSONA	
UVOD	84
5.1. ROY ANDERSSON: FILMOGRAFIJA I AUTEUR.....	86
5. 2. OD TEKSTA DO MODERNITA.....	96
5.3. TABLOI I FILMOVI	
5.3.1 GRADOVI OD TABLOA ILI O NARACIJI.....	106
5. 3.2. „TABLO“	112
6. ZAKLJUČAK	125
7. ILUSTRACIJE	127
8. BIBLIOGRAFIJA	131
9. FILMOGRAFIJA	150
10. ŽIVOTOPIS I POPIS OBJAVLJENIH RADOVA	157

1. UVOD

„Film je proizvod modernog doba, nastao iz njega i s njim [...]“ (Šato: 9).

Istraživački fokus ovog rada je dvojak. U prvom dijelu, predstaviti će se jedna teorijska tradicija (*filmske teorije moderniteta*) kroz pregledni prikaz nekoliko značajnijih paradigmi. Te će se metodološke spoznaje koristiti i u promišljanju filmskog fenomena (*mrežna naracija*), čije su manifestacije i postojeće interpretacije predmet analize ostatka rada.¹

Kao problemsko žarište prvog dijela teksta postavlja se širenje područja interesa s tzv. *filmskih na kinematografske fenomene*,² odnosno diskusija o metodologiji „filmoloških“³ ili „kulturoloških“ pristupa unutar recentne povijesti, odnosno teorije filma. Karakteristično je za filmsku teoriju da se značajna skupina takvih radova vezuje i za tematski sklop „moderniteta“⁴, pri čemu se izdvajaju utjecaji ranih filmskih teorija, kao i razgranati pravci interesa u suvremenoj teoriji filma.

Polazeći od postojeće distinkcije između *modernizma*, *modernizacije* i nadređenog pojma *moderniteta*,⁵ sam izbor pojma „modernitet“ signalizira takvo širenje područja interesa (a time i razliku u odnosu na uvrježenije pristupe filmskom *modernizmu*, kao npr. definiranom oprekom prema klasičnom stilu). S druge strane, iako je interdisciplinarnost inherentna takvom teorijskom projektu, s obzirom na diseminaciju pojma izvan filmske teorije – riječima Brune Latoura, „Modernost ima isto toliko značenja koliko ima mislilaca ili novinara“

¹ Prijevodi svih citata u radu su autoričini, kao i naslovi filmova i tekstova čiji hrvatski prijevodi nisu pronađeni ili se predlaže drukčiji hrvatski naslov.

² Pojmove koje je skovao Gilbert Cohen-Séat uglavnom se može naći u prijevodu kao „kinematografske i filmske činjenice“, no npr. u knjizi *Film i filozofija* (Dominique Chateau) koriste se oba prijevoda; v. poglavlje „*Kinematografski fenomen*“ ili *izazov modernosti* (Šato: 54f).

³ U terminima koje je Thomas Y. Levin upotrijebio za Kracauerovu teoriju: „[Kracauer je] jedan od prvih koji je napravio prijelaz sa filmske teorije [*film theory*] na filmologiju [*cinema theory*]“ (Levin: 25). „Filmologija“, osim što je sinonim za „znanost o filmu“, vezuje se i za teorijski pokret koji je djelovao sredinom prošlog stoljeća u Francuskoj (G. Cohen-Séat, É. Souriau, E. Morin itd.), a koji je pokušao povezati pristupe kinematografiji iz različitih postojećih disciplina, pa se filmologija stoga definirala i kao „ispitivanje odnosa između kinematografske i film. činjenice“ (Stojanović 1986a: 398).

⁴ Značajnih kako u smislu utjecaja i rasprostranjenosti, tako i mjesta koje zauzimaju u spomenutim metateorijskim diskusijama.

⁵ Pojmovna trijada *moderniteta*, koji obuhvaća tj. nadilazi fenomene *modernizacije* (tehnološki, socioekonomski itd. razvoj) i reakcije na iste unutar estetskih *modernizama*, cirkulira različitim disciplinama, počevši od načelne distinkcije između (socioloških) teorija modernizma i teorija (šire) modernosti (v. Zeman: 11f, Wallenstein: 123f), do perpetuiranja sličnih opreka (između umjetničkog *modernizma* i procesa *modernizacije*) i u npr. estetici: „Zacijelo je negdje tokom prve polovice devetnaestog stoljeća došlo do neponištivog raskola između moderniteta, kao etape u razvoju zapadne civilizacije – koja je plod znanstvenog i tehnološkog napretka, industrijske revolucije naglih ekonomskih i društvenih promjena uvjetovanih kapitalizmom – i moderniteta kao estetičkog pojma. Otada su odnosi među dvaju moderniteta neprekidno neprijateljski, ali ne bez mnogih dopuštenih, čak podstičućih uzajamnih utjecaja u pomami da jedan drugog unište.“ (Calinescu: 48)

(Latour: 15) – fokus interesa sužit će se na pojedine polazišno filmološke pristupe, odnosno *filmske teorije* moderniteta.⁶

Temeljni metodološki izazov rada proizlazi kako iz učestalosti tematiziranja moderniteta u novijoj filmskoj teoriji, kao i utjecaja metateorijskih refleksija koji takve pristupe propituju, opisujući ih npr. kao simptomatične primjere upliva „kulturalizma“ ili „velikih teorija“ kakve u akademskim krugovima upražnjavaju kulturalni studiji (Bordwell 2005: 178). Aktualnost te rasprave u filmologiji, kao i prevlast analitičko-interpretacijskih radova u odnosu na metodološke rasprave među čitanjima moderniteta, motivacija su za sustavniji prikaz postavki četiri takva pristupa. Nakon prvog poglavlja posvećenog ranoj filmskoj teoriji Siegfrieda Kracauera, u drugom poglavlju obradit će se i tri značajnija pristupa temi moderniteta u filmologiji od 1990-ih: tzv. „teza o modernitetu“ u revizionističkoj povijesti ranog filma, „paradigma film-grad-modernitet“ i koncept *vernakularnog modernizma*. Nekolicinom opsežnijih primjera analiza predstaviti će se primjena tih teorijskih koncepata u prototipskim primjerima čitanja (fenomena poput *filma atrakcije* ili gradskih simfonija). Drugim riječima, želja je demonstrirati analitički potencijal tih pristupa, a što će služiti i kao model za usporedbu sa srodnim interpretacijama u ostatku rada.

Drugi dio rada (3. i 4. poglavlje) bavi se fenomenom *mrežnih naracija*, kao rasprostranjenim tipom suvremenog filmskog pripovijedanja, postojećim interpretativnim modelima i neistraženim odjekom forme u suvremenom švedskom filmu. Uži analitički fokus čine filmovi Roya Anderssona (4. poglavlje), koji se od konvencionalnih tehnika mrežne naracije odmiču pripovjednim i stilskim značajkama čija će se opširna analiza temeljiti na analogiji s (rano filmskim) *tabloima*.

Takvo vraćanje počecima filmskog medija – slično kao što su i čitanja moderniteta stalno iznova privučena Benjaminovom i drugim ranim filmskim teorijama – može se uvesti citatom iz knjige *Filosofska igračka* Annette Michelson: “Osećaj sve šireg horizonta istraživanja, filma kao filozofijom ispunjenog medijuma prožima filmsku praksu ranih godina. [...] Pri tom oni [Filmovi Mélièsa, Keatona, Renéa Claira, Vertova, Epsteina (da pomenemo samo nekolicinu)] rano u istoriji medijuma uvode metafilmski diskurs što će potuljeno i na mahove prolaziti kroz istoriju medijuma sve do naših dana.” (Michelson: 56).

⁶ Mogućnost izdvajanja pojedinih teorija, odnosno njihovoj ulančavanja u nešto što se onda može nazvati i teorijskom tradicijom, proizlazi prije svega iz upisivanja samih tekstova u tu tradiciju; odnosno, rane filmske teorije, poput Kracauerove ili Benjaminove, bitna su referenca revizionističkih čitanja ranog filma, zajedno s kojima čine i čestu „lekturu“ i recentnijih teorijskih pravaca o kojima će biti riječi. Drukčiji su se pristupi u korpusu korištenom u ovom radu spominjali rijeđe tj. na marginama te tradicije (poput npr. opusa Stanleya Cavella, kojem je posvećen svega jedan tekst u zborniku *Cinema and Modernity*; v. Rothman: 316f).

2. FILMSKA TEORIJA MODERNITETA SIEGFRIEDA KRACAUERA

„Beyond the archeological interest, the historical significance of [writings on cinema from earlier periods] emerges from their oblique relation to the development of cinema [...] For writings of a more theoretical, speculative, and polemical nature tend to do more than merely explicate and ratify the logic of institutional development; they also give us a sense of the diverse and diverging possibilities once associated with the new medium, of roads not taken, of virtual histories that may hibernate into the present.“ (Hansen 1993: 442)

Uvod

„Should the spirit by chance return at some point, it soon takes its leave in order to let itself be cranked away in various guises in a *movie theater*. It squats as a fake Chinaman in a fake opium den, transforms itself into a trained dog that performs ludicrously clever tricks to please a film diva [...] And once the images begin to emerge one after another, there is nothing left in the world beside their evanescence.“ Kracauer: *O dosadi* (1924) (Kracauer 1995b: 332)

Često istican među Kracauerovim tekstovima, *O dosadi* je jedan od feljtona originalno objavljenih u novinama *Frankfurter Zeitung*, a kasnije sabranih u *Masovnom ornamentu*, zborniku radova Kracauerove rane ili weimarske faze. Karakteristično osebnim stilom Kracauerovog novinarstva,⁷ esej postulira shvaćanje prave dosade kao nedostignutog ideala u modernom okružju distrakcije, predstavljenog kroz malu alegoriju susreta s neprijateljima dosade, od reklama odnosno svjetala metropolisa, do radija koji prijeti privatnosti građanina kada se želi povući u sebe u kavani, ili filma kao vizualnog ekvivalenta te lavine podražaja (Kracauer 1995b: 333). O crtavajući implikacije simptomatično modernog stanja „permanentne receptivnosti“ (332), Kracaueru svojstvena personifikacija artefakata masovne kulture poprima končetističke kvalitete u opisu tehnika dostizanja dosade,⁸ odnosno alternativnog ishoda koji je opisan realiziranom metaforom reifikacije: „Za pretpostaviti je da netko kome nikada ne bi bilo dosadno zapravo ne bi uopće bio prisutan pa bi stoga bio samo još jedan objekt dosade [...] Palio bi se i gasio na vrhovima krovova ili motao kao filmska vrpca“ (334).⁹

⁷ Benjamin opisuje primjere Kracauerovih tekstova weimarskog razdoblja kao „najoštriju satiru – daleko odmaklu od uobičajenog humora političkih publikacija“ (Benjamin 1999: 308).

⁸ U parodiji žanra „savjeta čitatelju“, daje upute za kritičko odbijanje distrakcija (o apstinencijskoj krizi nakon zatvaranja u kuću, kako odoljeti izlasku ili puštanju distrakcija kroz radio i sl.)

⁹ I karikature procesa interpelacije su zanimljivo sročene: poput popularnih šlagera koji „poznaju“ i zaskoče prodavačicu koja misli da ona njih zna napamet ili, npr. „I ako čovjek ne želi ništa raditi, stvari se rade njemu: svijet se pobrine za to da se ne uspije pronaći. Pa čak i ako nije zainteresiran, svijet je previše zainteresiran da bi bilo moguće pronaći mir i tišinu koji su nužni da bi nam svijet mogao dosaditi kao što to zaista zaslužuje“ (Kracauer 1995b: 331).

Esej *O dosadi* objavljen je i u zborniku *The Everyday Life Reader* (ur. Highmore) kao rijedak primjer uključivanja Kracauerovih djela u korpus angloameričkih kulturalnih studija. Za razliku od Waltera Benjamina, dugogodišnjeg intelektualnog suputnika s čijim je više nego afirmiranim opusom Kracauerov vrlo usporediv, „rastući interes za Kracauerove rane radove“ (Highmore: 302), a samim time i vraćanje Kracauera u vidno polje suvremene teorije, trebao je proizaći iz drugih područja, prije svega teorije filma.¹⁰ Među zaslugama recentnih filmskih teorija moderniteta je stoga i revalorizacija Kracauerovog opusa, prethodno poznatog uglavnom po djelima *Priroda filma* i *Od Caligarija do Hitlera* iz Kracauerove tzv. „zrele“ ili američke faze. Nasuprot naivnom ontološkom realizmu i srodnim etiketama koje su se vezivale za američke radove, novija čitanja njegove rane publicistike, beletristike i raznolikih teorijskih spisa otkrivaju drukčiji korpus, sličan Benjaminovom, s još naglašenijim interesom za kinematografske fenomene poput gledateljskih navika prodavačica, arhitekture kino dvorana ili iščitavanja simulakruma iz fotografija filmskih zvijezda u dnevnom tisku. Stoga ih takva proširena vizura otkriva kao, npr., „jedan od prvih sustavnih pokušaja filmološke teorije“ ili pak „preteče kulturalnih studija“ (Levin: 25), budući da je raniji Kracauer istovremeno i autor tekstova o bestselerima, gradskim prostorima i šarolikim socio-kulturnim fenomenima iz kojih je one filmološke teško izolirati.

Kracauer je stoga filmskoj teoriji postao ponovo interesantan iz različitih vizura. Osim kao dokument povijesti kinematografije, rani spisi inspirirali su i metodologijom¹¹ ili, kako je to Adorno nazvao, pionirskim pogledom na film kao na „društvenu činjenicu“ (Adorno 1991: 167). S druge strane, Kracauer je kao „jedan od najsenzibilnijih bilježitelja metropolisa“ (Frisby: 5) referenca promišljanja moderniteta i iz drugih disciplina, s tim da, kao i kod Benjamina, film i fotografija zauzimaju privilegirano mjesto u Kracauerovim projekcijama moderniteta, neovisno o teorijskoj fazi. Slijedeći ta dva pravca teorijskog interesa, ovo će čitanje započeti rekonstrukcijom tradicije tumačenja Kracauera, da bi u isticanim proturječjima ili problematskim žarištima, kao i tumačenjima istih u npr. novijoj filozofiji filma, predložilo i metodološki credo koji je moguće naslijediti iz Kracauerovog pristupa filmu.

¹⁰ Pa će se i češće pojavljivati u sličnim udžbeničkim pregledima novijeg datuma; v. poglavlje o Kracaueru u Taylor, Paul A. i Harris, Jan Li: *Critical Theories of Mass Media* (2008).

¹¹ Npr. u revizionističkoj povijesti filma o kojoj će biti riječi u sljedećem poglavlju (posebno u djelima Miriam Hansen).

2. 1. „Neobični realist“ ili o tradiciji tumačenja Kracauerove teorije

„Tražim od filma da mi nešto *otkrije*“, izjavljuje Luis Bunjuel, koji i sam predstavlja jednog od vatrenih krčilaca puteva filma.“ (Kracauer 1971: 54).

„Siegfried Kracauer spada u autore za koje vrijedi ona tužna izreka: njegova slava nije ništa do 'zbroja pogrešaka' koje povezujemo s njegovim imenom. Pod imenom Kracauer našli bi fiktivnu 'kartu krivih čitanja' Harolda Blooma sa svim mogućim kontradiktornim ali i produktivnim tumačenjima i svim neproduktivnim nerazumijevanjima koja su im se našle na putu. Najistaknutiji među tumačima su neki teoretičari filma koji se svesrdno trude da kazne ime Kracauer jer je proizvelo naivnu apologiju realizma, bez da su zapravo razumjeli filozofsku konstrukciju na kojoj se njegova fenomenologija filma temelji“ (Koch: 13).

Zaključak Gertrud Koch, citiran iz njene analize Kracauerovog opusa, može zvučati kao tipična pretjerana revnost novog jurišnika među Kracauerovim tumačima. No čitatelju upoznatom s oštrinom kritike kod Adorna, Tudora i nekolicine drugih formativnih tekstova Kracauerove ranije reputacije argument će biti jasniji. Parafraze njenog zaključka se zato sreću i u sklopu drugih, mahom suvremenih tekstova čiji je zajednički nazivnik propitivanje postojeće Kracauerove recepcije – kao, prije svega, utemeljene na izdvojenim dijelovima Kracauerovog opusa. Uvod G. Koch stoga s revizionističkim i drugim tekstovima o Kracaueru novijeg datuma dijeli impuls prema povezivanju različitih stvaralačkih faza, kao i prema interdisciplinarnom pristupu koji takav prošireni fokus zahtjeva.¹² U tome se, dodaje Koch, postavlja potreba preispisivanja prije svega nekih općih mjesta Kracauerove filmologije, jer su u tom području locirani „dijelovi njegovog pozamašnog opusa koji je već kanoniziran, točnije, njegove analize filma, njegova povijest filma i njegova filmska teorija“. (Koch: vii).

Najustrajnja je među takvim etiketama „koje zahtijevaju reviziju“ (Levin: 3) ona realističke teorije filma, utemeljena na dva toma Kracauerove *Prirode filma* objavljene u Americi 1960., čija nekadašnja iznimna popularnost slovi za glavni razlog „nerazmjernog naglaska na Kracauerovoj produkciji iz egzila“ (3). Naime, u različitim povijesnim

¹² „Recepcija Kracauera, tamo gdje još postoji, na slabim je temeljima. Stanje otežava činjenica da mu je ime ispisano na raznoraznim topografskim kartama. Kracauer postoji ili kao teoretičar filma ili kao daleki srodnik Frankfurtske škole, kao novinar ili filozof, kao esejist ili romanopisac [...]“ (Koch: 3) .

pregledima filmskih teorija *Priroda filma* uživa status Kracauerovog *magnum opusa*, što ne čudi s obzirom na ambicije djela, posebno u kontrastu s fragmentarnim ranijim radovima: „*Theory of film* uliva poštovanje i zbog formata, naročito ako se usporedi sa suparničkim delima. To je velika knjiga, koja se poziva na širu lepezu filmova, filmskih teoretičara i naučnika iz svih oblasti, a pisana je sa neusporedivim samopouzdanjem i zavidnom nemačkom ozbiljnošću“ (Andrew: 77). Dušan Stojanović u *Filmskoj enciklopediji* spominje „ljevičarski orijentiranu njemačku fazu“, ali „teoriju *fotografičnosti* filmskog medija“ dalje u natuknici tretira kao reprezentativnu za Kracauerovu teorijsku produkciju u cjelini (721), a slično je i s preglednim studijama većeg opsega poput *Glavnih filmskih teorija* Dudleya Andrewa i *Teorijama filma* Andrewa Tudora.¹³

Udžbenički je Kracauer stoga, uz Bazina, glavni predstavnik tabora realistične teorije filma, i to znatno problematičniji dio dvojca prvenstveno zbog normativne poetike, odnosno „pretjerano strogo“ i „krutog“ (Stojanović 1978: 35 i 557) sustava koji je predstavljen u dva toma *Prirode filma*.¹⁴ „Varljivo je lako ukratko ocrtavati Kracauerova shvatanja, jer on stalno uteruje svoje osnovne misli u glavu čitaocu“ (Andrew: 78). Andrewov je zaključak o *Prirodi filma* moguće potkrijepiti nizom citata, tj. eksplicitnih određenja biti filma, počevši od podnaslova knjige – *Oslobađanje fizičke realnosti* – pa do niza manifestnih izjava o urođenim svojstvima fotografije i filma kao jedinim umjetnostima koje ostavljaju svoj „sirovi materijal više ili manje netaknutim“ (Kracauer 1971: 8-9).¹⁵ „Osnovna svojstva [medija] identična su sa svojstvima fotografije. Film je, drugim rečima opremljen isključivo za beleženje i obelodanjivanje fizičke stvarnosti i, samim tim, on k njoj i teži“ (Kracauer 1971: 36).

¹³ Tudorovo izrazito kritički nastrojeno poglavlje o Kracaueru referira samo na *Prirodu filma*, dok će Andrew, na tragu novijih čitanja, posegnuti za Kracauerovom studijom o historiografiji kako bi se uhvatio u koštac s Kracauerovim tumačenjem recepcije i svrhe filma kao tradicionalno najzahtjevnijim dijelovima *Prirode filma*.

¹⁴ Isti se argument može naći i kod Tudora ili Andrewa („Više nego bilo koja druga realistička teorija, ona se smjelo ističe kao iscrpna, brižljivo planirana i shematizovana rasprava“; v. Andrew: 77), zajedno s usporedbom s Bazinovim induktivnijim pristupom: „Odmah na početku potrebno je da kažemo kako nam Bazen izgleda nešto bliži, možda i zbog toga što nam njegova sistematičnost izgleda manje upadljiva. On estetikom realizma više objašnjava svoj rad i zahvaljujući tome što ne donosi nategnute sudove, nikada i ne dolazi u opasnost da se 'zaplete', što je slučaj sa Kracauerom. [...] Kracauer ipak, i pored mogućih pogrešnih pretpostavki ili nejasno izvedenih zaključaka, i pored nategnutog dokazivanja pokušava da oblikuje dosljedan estetski sistem. [...] Kracauer nam je, pre svega, otkrio neke krajnosti do kojih realistička estetika može da dovede. Ono što se u Bazena naslućuje, u Kracauera je bolno jasno.“ (Tudor: 42-3).

¹⁵ Fotografija i film dijele urođene sklonosti za prikaz „nepodešenog“ (tj. nerežiranog), „nepredviđenog“ (slučajnog), „beskonačnog“ (kontinuum fizičke stvarnosti), „neodređenog“ (fenomena privremeno ogoljenog od konvencionalnih značenja tj. konteksta) i „toka života“, kao sveobuhvatne i najapstraktnijeg među tim kategorijama (Kracauer 1971: 69-85; v. i Peterlić 2001: 184f). Treba dodati da su domaći čitatelji imali sreću da ove kategorije i općenito Kracauerove teze upoznaju kroz Peterličeve *Osnove teorije filma*, gdje iste funkcioniraju u dijalektičkom paru s formalističkim teorijama, kao njihova protuteža u promišljanju biti filma. Iako Kracauerova teorija nije neposredna tema, Peterličevi sporadični zaključci o Kracaueru u toj knjizi čine se jednako aktualni i nakon niza suvremenih čitanja Kracaueru, s kojima se mogu i usporediti.

Povijest fotografije i filma sagledavaju se tako kroz „dvije glavne težnje“ (38), realističke i formalističke ili, u notornom sinonimu tog binarizma, kroz pripadnost Lumièrovom ili Mélièsovom pravcu povijesti filma. Potonji je, zamijenivši Lumièrovom „nenameštenu realnost nameštenom opsenom“ i svakodnevnog događaja izmišljenim zapletima, započeo povijesni niz „uobličiteljskih težnji“ (40-43) čiju će nefilmsku prirodu Kracauer locirati u djelima njemačkog ekspresionizma, eksperimentalnom filmu, Bressonovom *Dnevniku svećenika* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) i raznolikim filmskim primjerima, „izazivajući nas nebrojeno puta da ga pobijamo“ (Andrew: 77). Pobijati nije bilo teško, ne samo zbog problematičnosti projekta preskriptivne filmske poetike već i zbog često isticanih nedosljednosti i nejasnoća u određenju osnovnih pojmova i poetskih načela – počevši od *otkrivanja* i *fizičke realnosti*:

„Moja knjiga razlikuje se od većine dela iz ove oblasti po tome što predstavlja materijalnu, a ne formalnu estetiku. Ona se bavi sadržinom. [...] Filmovi postaju značajni onda kada beleže i objelodanjuju fizičku realnost. Ali ta realnost sadrži u sebi mnoge pojave koje bi se jedva opazile kada ne bi postojala sposobnost pokretnih slika što ih stvara kamera da ih uhvate pod svoje okrilje“ (Kracauer 1971: 7)

„Otkrivanje“ ili „oslobađanje“ stvarnosti kao lajtmotiv *Prirode filma* podrazumijeva dostizanje „prave“ ravnoteže između dvije spomenute težnje, realističke i formativne. Međutim, iako poanta knjige glasi da filmski jezik treba prilagoditi sadržaju,¹⁶ jasne upute izostaju. Kvalitativna procjena brojnih filmskih primjera i žanrova koja čini većinu studije slijedi mjerila koje Kracauer deducira iz temeljnog stava o fotografičnosti medija metodom za koju će razni komentatori s pravom tvrditi da je neusustavljiva i nepredvidiva (v. npr. Carroll: 281-2). Ne postoje, kao kod Bazina, privilegirani filmski postupci, niti su nestiliziranost ili realističnost u nekom od drugih konvencionalnih značenja garancija za uspjeh. Naprotiv, nije samo *Berlin: simfonija velegrada* (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*, 1927) pao na ispitu kao eksperimentalna apstrakcija, već su i cinéma vérité, filmske reportaže i „dokumentarci bez umjetničkih vrijednosti“ proglašeni neadekvatnim u naivno „neposredovanoj“ reprodukciji zbilje, dakle bez prave doze „uobličanja“ – svojstvene isto tako često

¹⁶ „[...] a te dve težnje su dobro uravnotežene ako ove druge ne pokušavaju da nadvladaju prve, već se neopozivo prepuštaju njegovom vodstvu“ (Kracauer 1971: 47).

nepredvidivom odabiru „filmičnih filmova“ (Kracauer 1972: 19), u rasponu od senzacionalističke melodrame i detektivskog filma do neorealizma ili Dreyera.¹⁷

Proturječja između programatskih izjava o biti medija i njihovih oprimjerenja u subjektivnim procjenama filmova, koje se uzdižu na razinu normativne poetike, Tudoru su dodatan razlog za odbacivanjem Kracauerove misli – problematične već u polazištu kao primjer antiformalističke teorije (v. Tudor: 43-50) – no u drugim će se čitanjima baš ta mjesta proglašavati najproduktivnijim. Pa tako Andrew kao najzanimljivije dijelove *Prirode filma* ističe one proturječne u odnosu na jednostavnu realističku dogmu, bilo da ga ta proturječja upućuju na Kracauerovo promišljanje svrhe filma (Andrew: 81-82) ili da zaključuje sljedeće:

„Kracauerova teorija formalne kompozicije filma čini najbolji odjeljak knjige, jer logički sledi početna razmišljanja o osnovnim zahtevima filma, dok istovremeno pruža tim apstraktnim mislima konkretne istorijske dokaze koji su im potrebni. To istorijsko ispitivanje tipova filmova ne dokazuje polaznu tezu da je samo realistički pristup filmski. Umesto toga ono nam pokazuje posledice te teze i omogućava nam da sami prosudimo“ (Andrew: 88).

Andrewovo je čitanje ipak prije svega poznato po utjecajnim krilaticama koje su gradile Kracauerovu reputaciju i na koje će se stoga kritički osvrtni recentniji tekstovi posvećeni *Prirodi filma* i Kracauerovom opusu:

„Nema sumnje da je *Priroda filma* knjiga koja iritira – svojom pretenzijom na akademsku sistematičnost, liberalno-humanističkim sentimentom i blijedim univerzalijama, sa prilagodljivom i djedovskom dikcijom, da ne spominjemo prigovore koji bi se mogli uputiti tom pristupu filmu – no knjiga je sve samo ne 'do krajnosti jasna' ili 'neposredna', kako ju Andrew naziva, niti je 'ogroman čvrst blok realističke teorije'. Naprotiv, ma koliko god *Priroda filma* težila sustavnosti i

¹⁷ „Filmični“ su različiti Dreyerovi filmovi, *Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d’Arc)*, 1928), ali i *Dan gnjeva (Vredens Dag)*, 1943) ili *Vampir (Vampyr–Der Traum des David Gray)*, 1932). Zakučastu i nekonvencionalnu logiku Kracauerove metode može ilustrirati npr. otkrivanje „filmskog“ u senzacionalističkoj melodrami: „A tu je i melodrama. Senzacionalne slučajnosti koje se u njoj naglašavaju sežu duboko u fizički svet i u skladu sa zapletom koji je suviše labav ili sirov da bi uticao na relativnu samostalnost pojedinih delova melodrame. Dodajmo tome predanost žanra snažnim emocijama, neodvojivim od takvih slučajnosti, i posebnu sklonost ka srećnim završecima. Od svih pozorišnih žanrova, melodrama je verovatno najpogodnija za što lakše prikazivanje zaista filmskih predmeta“ (Kracauer 1972: 100). Sve tri karakteristike (teatralnost melodramatskog patosa, neuvjerljivost gomilanja slučajnosti nakon kojih konvencionalno slijedi sretan završetak) mogu ilustrirati i nerealističnost, koja se češće pripisuje žanru.

transparentnosti, tekst i dalje ostaje nedosljedan, nejasan i u mnogim dijelovima proturječan“ (Hansen 1993: 438).

Revizionistička čitanja poput ovoga Miriam Hansen dakle nisu pokušaji iskupljivanja Kracauerovog projekta „iskupljenja fizičke stvarnosti“,¹⁸ već je riječ o tumačenju spominjanih proturječja kao, prije svega, posljedice kontinuiranog prerađivanja rukopisa *Priode filma* čije prve verzije datiraju iz 1940-ih, odnosno iz vremena Kracauerovog boravka u Marseilleu prije emigracije u Ameriku. Slika autora *Priode filma* kao „čovjeka koji je posle četrdeset godina gledanja filmova odlučio da razradi i stavi na hartiju svoje misli, pa je otišao pravo u biblioteku i zaključao se [...] odsečen od žagora filmskih rasprava i proizvodnje“,¹⁹ transformirat će se u njenim i srodnim čitanjima zahvaljujući poveznicama s ranijim, novinskim i drugim tekstovima o fotografiji, filmu itd. iz ranijih faza. Treba, međutim, dodati i da je perpetuiranje statusa *Priode filma* kao Kracauerovog magnum opusa moguće sresti i u novijim tekstovima, npr. kod Noëla Carrolla koji analizira Kracauerovu teoriju kao klasičan primjer teze o specifičnosti medija (*the medium specificity argument*). Iako spominje interes u recentnoj teoriji filma za revalorizacijom drugih Kracauerovih radova, „koji nisu svi striktno kompatibilni s tezama *Priode filma*“ (281), mjesto *Priode filma* u kanonu klasičnih filmskih teorija navodi kao argument za fokusiranje kritike Kracauerove teze o biti medija na taj izdvojeni dio opusa.²⁰

Drugo američko djelo koje je odredilo Kracauerov ugled je studija njemačkog filma *Od Caligarija do Hitlera* iz 1947. Još očitije kontroverznije od *Priode filma*, djelo je prošlo putanju od iznimne utjecajnosti i prvotne recepcije koja ga je uzdizala u ogledni primjer sociologije filma, do žestokih kritika metodologije i, čak i u valu revizionističkih čitanja i (re)izdanja Kracauerovih naslova nakon 1990-ih, do „najmanje kritičke pažnje i reinterpretacija [tog od svih Kracauerovih djela] posljednjih godina“ (Quaresima: xvii-xviii). Dijagnoza knjige u temelju većine kritika jest da je riječ o reduktivno ideološkom tumačenju filmova, među ostalim i kanonskih primjera njemačkog ekspresionizma u kojima je Kracauer nalazio simptome „proto-Nacizma“ (xxxix) i srodne izraze kolektivne psihologije predratnog njemačkog društva. Apologeti će, međutim, isticati kako su simplificirane formule po kojima

¹⁸ Doslovan prijevod podnaslova *Priode filma* (*The Redemption of Physical Reality*).

¹⁹ Opis kritičara P. Harcourta citiran kod Andrewa (77).

²⁰ Iako, poput Andrewa, primjećuje da Kracauer temelji svoje teze kako na argumentu o specifičnosti medija tako i na „povijesno/kulturnom argumentu“ (296f.), u objašnjenju potonjeg ne referira se na druge Kracauerove radove o tim temama, zbog čega su Carrollovi uvidi manje razrađeni od Andrewovih, Hansenićih itd.

je knjiga poznata²¹ proizašle prije svega iz Kracauerovih sažetih prikaza metode koji, slično slučaju programatskih izvjava u *Prirodi filma*, banaliziraju pristup i uvide samih analiza (npr. Koch: 75-77). I u slučaju djela *Od Caligarija do Hitlera*, sustavnost kojom se „najrazličitiji elementi – tematski, tehnološki ili ikonografski – uklapaju u čvrst okvir“,²² proglašava se najslabijim ali i varljivim obilježjem Kracauerovih kanonskih tekstova.

Loša reputacija tog Kracauerovog pokušaja sociologije i psihologije filma vjerojatno je jedan od razloga zbog kojih, u recentnijim primjerima kontekstualnih pristupa filmu u okviru kulturalnih studija, Kracauer nije bio prvi izbor kada se posezalo za teorijskim nasljeđem Frankfurtske škole i njihovih satelita. No za taj i druge izostanke Kracauera s teorijskih scena zaslužan je u barem jednakoj mjeri i njegov problematičan status unutar te škole,²³ definiran i poznatim Adornovim esejom *Neobični realist: O Siegfriedu Kracaueru*.

Zanimljivo je da je sustavna kritika masovne kulture koju će populistički orijentirani izdanci kulturalnih studija spočitavati Kracaueru kao tipičnom primjeru Frankfurtske škole (u odnosu na znatno „uporabljuvije“ Benjamina)²⁴ ono što Adornu nedostaje u Kracauerovim djelima. Adornova dijagnoza Kracauerovog „duhovnog karaktera“,²⁵ temelj je za razradu nedostataka Kracauerove teorijske misli koju u osnovi karakterizira nesustavnost i manjak kritičke oštine, odnosno dosljednosti. Pri tome se Kracauerov fenomenološki zahvat u film i širu popularnu kulturu tumači kao simptom ateoretičnosti vremena, odnosno „nove vrste intelektualca i njegovih potreba“, nesposobnog da se nosi s kompleksnošću odnosa ideologije i društvene zbilje (163). Kracauerova amaterska „nesustavnost mišljenja“ i „tromost koja je kočila samokritičnost“ (162), a koja se izražavala u „averziji prema nesputanoj misli“ i u

²¹ „Caligari je preteča Hitlera; *Nibelunzi* 'anticipiraju' Goebbelsovu propagandu; ideje *Metropolisa* 'kao da je formulirao Goebbels; *M i Plavi anđeo* 'predviđaju što će se dogoditi na masovnoj razini ako se ljudi ne oslobode sablasti koje ih progone [...]“ (Quaresima: xxxviii).

²² U nastavku: „Jedna od najočitijih zamjerki knjizi *Od Caligarija do Hitlera* je da se njene poveznice i organsko jedinstvo čine tako čvrste da djeluju kao više proizvod *a priori* pretpostavki nego empirijskog čitanja [...] Dominantan stav guši mnoštvo glasova i dinamiku tema – za razliku od metoda u *Uredskim namještenicima* [...] ili članaka za *Frankfurter Zeitung*. Otvorenost ovih djela stoji u kontrastu sa suženom perspektivom u *Od Caligarija do Hitlera*. Polifoniju je zamijenila monodija“ (Quaresima: xxxii-xxxiii). I Koch smatra da je jedino Kracauerovo zaista sistematično djelo (za nju je to *Sociologija kao znanost*) i njegovo najlošije. (23)

²³ Kracauerov rukopis *Masa i propaganda* iz 1936. kojeg, zbog previše Adornovih korekcija, nisu objavili, jedan je od razloga „loših odnosa s *Institutom za društvena istraživanja (Institut für Sozialforschung)* ili, kako ga je Kracauer prozvao (tvrdio je Bloch), *Institut za društvena falsificiranja (Institut für Sozialfälschung)*“ (Frisby: 9).

²⁴ „Kracauerovi briljantni eseji o svakodnevnom životu i kritika njemačke nove srednje klase (*Uredski namještenici*, 1930) u konačnici samo potvrđuju utjecaj komodifikacije na mase, tj. njene političke i kulturne učinke koji proizvode duhovno 'beskućništvo', a jedino je Benjamin [od šireg kruga Frankfurtske škole] bio voljan osmisliti novi program historijskog materijalizma, pišući o otuđenju kao rezultatu komodifikacije i rutine, ali i promišljajući istovremeno 'misterij' drukčijih mogućnosti“ (Highmore: 119-120).

²⁵ Za Adornovu metodu oslikavanja Kracauerovog „duhovnog karaktera“ simptomatičan je citat: „Kracauer me se doimao kao, iako ni malo sentimentaln, kao čovjek bez kože, do čije je ranjivosti moglo doprijeti sve vanjsko; kao da se jedino mogao braniti tako što je izrazio svoju ranjivost. Imao je teško djetinjstvo[...]“ (Adorno 1991: 161).

teorijskom „moderacionizmu“ (164), prema Adornu, svoju su logičnu kulminaciju, doživjeli u američkim djelima, paradigmatskom izrazu konformizma naivnog realista koji je odustao od kritike da bi projicirao utopiju u otkrivanju neke nedefinirane zbilje (176).

„Sklonost k nesistematičnosti“ (161) ili kontradiktornost između rigidnih teorijskih sustava (pojedinih radova) i njihove primjene koju su Kracaueru spočitavali s raznih strana, doima se, međutim, sasvim usklađenom s njegovom kritikom znanstvenog i šire apstraktnog mišljenja što čini provodni motiv kroz Kracauerov opus. Sam Kracauerov interes za film proizlazi, štoviše, iz pokušaja kritike apstraktnog racija koji definira „intelektualni pejzaž modernog čoveka“ (Kracauer 1972: 113): „Što je širi opseg vrednosti i entiteta koje smo kadri da obuhvatimo svojim pregledom, to su veći izgledi da će se sa scene povući njihove jedinstvene odlike. Od njih teško da nam ostaje išta opipljivije od kliberenja češajrske mačke“ (120).

2.2. Kracauerova weimarska teorija filma

„Hundreds of thousands of salaried employees throng the streets of Berlin daily, yet their life is more unknown than that of the primitive tribes at whose habits those same employees marvel in films.“ (Kracauer 1998: 29)

„Thus in the end this writer rightly stands alone. A malcontent, not a leader. No pioneer but a spoilsport. And if we wish to gain a clear picture of him, what we will see is a rag-picker, at daybreak, picking up rags of speech and verbal scraps with his stick and tossing them, grumbling and growling, a little drunk, into his cart, not without letting one of those faded cotton remnants – „humanity“, „inwardness“ or „absorption“ – flutter derisively in the wind. A rag-picker, early in the dawn of the day of the revolution.“

W. Benjamin o S. Kracaueru (Benjamin 1999: 310)

Heterogenost pojedinih djela reflektira prirodu Kracauerovog opusa u cjelini, koji uključuje šarolik spektar radova poput disertacije iz arhitekture i Lukácsom inspirirane studije detektivskog romana, weimarske žurnalističke zapise, mikrosociološku studiju životnog stila uredskih namještenika i „socijalnu biografiju“ Jacquesa Offenbacha,²⁶ pa sve do spomenutih filmoloških klasika koje je, kao i posthumno objavljenu filozofiju povijesti, objavio u Americi. Stoga ne čudi da u cjelovitijim pristupima Kracauerovom opusu ne postoji

²⁶ Offenbachovu socijalnu biografiju, kako ju je sam Kracauer nazivao, pisao je, kao i prve rukopise *Privode filma* i *Od Caligarija do Hitlera*, u prijelaznom periodu – između weimarske i američke faze – provedenom u Francuskoj (v. Koch: xi).

jedinstvena kategorizacija stvaralačkih faza, odnosno da svaka okvirna klasifikacija obiluje zapažanjima o tragovima idejnih sklopova koji dominiraju u nekom od drugih djela. Za početno je filmsko-teorijsko razmatranje, međutim, najvažnije istaknuti promišljanja jedne osnovne podjele, tradicionalno shvaćenog „epistemološkog prijelaza“ između ranijih „mikroloških i sociopolitičkih“ weimarskih spisa i kasnijih, naoko sistematičnijih i apolitičkih radova iz egzila (Levin: 28).

Kako se danas običava reći o weimarskim spisima, „poznavanje ovih kratkih tekstova preduvjet je za svako fundamentalno suočavanje s Kracauerom“, odnosno temelj za shvaćanje Kracauerovog opisa moderniteta, budući da „ovi kratki eseji zahvaćaju u bit moderniteta u mjeri u kojoj to ne čine ni Kracauerove ranije niti nekolicina kasnijih opsežnijih monografija“ (Frisby: 135).

Pod weimarskim se radovima podrazumijevaju prije svega eseji, prvotno objavljeni u novinama *Frankfurter Zeitung* za koje je Kracauer radio kao kolumnist i urednik kulturne rubrike od 1921. do 1933., odnosno do bijega u Francusku. Članci su bili feljtoni u njihovom tradicionalnom značenju podliska ili novinskih rubrika pisanih „ispod crte“, odnosno u prostoru koji je u zanimljivom kontrapunktu bio rezerviran za Kracauerove, Benjaminove i druge osvrtne, ispod političko-ekonomske baze lista. Za razliku od, kako je sam tvrdio, prividno značajnih društveno-političkih sadržaja, dublji i trajniji učinak „malih katastrofa koje čine naš svakodnevni život“ (Levin: 5) obradio je u oko dvije tisuće članaka koji su tematizirali sve što je moglo potpasti pod kišobranski termin „kulture“. Kasnijoj je široj čitateljskoj publici korpus prije svega poznat po zborniku *Masovni ornament* iz 1963., Kracauerovom vlastitom izboru reprezentativnih tekstova, uspoređivanim s Benjaminovom *Jednosmjernom ulicom*, Adornovim *Minima moralia* ili, najsličnijima po strukturi poglavlja, s Barthesovim *Mitologijama*.²⁷

Iako revizionistička čitanja referiraju na širi spektar weimarskih eseja, kao i kasnijih radova nastalih u Francuskoj, posebno marseillskih rukopisa *Prirode filma*, *Masovni ornament* sadrži čvorišna mjesta takvih poveznica – poput eseja *O fotografiji* iz 1927. Ako bit filma leži u „fotografičnosti“,²⁸ kako glase formulacije temeljne misli *Prirode filma*, logično

²⁷ Iako ih znaju nazivati i *Denkbilder* – kako je Benjamin znao nazivati „žanr“ – sličnost s Barthesom leži u koncipiranju glavnine tih povećih fragmenata oko artefakata, tj. fenomena masovne kulture. Eseje je neuspješno pokušao objaviti još 1933., napisavši u pismu Adornu da, već u tom obliku, „kao cjelina, imaju zgodno destruktivan učinak“ (Levin: 3-11).

²⁸ *Fotografičnost* se u domaćoj filmologiji (tj. u enciklopedijskim i sl. natuknicama o Kracaueru D. Stojanovića) izdvaja kao središnji pojam Kracauerove realističke teorije, iako se u prijevodu djela na kojem se komentari temelje (*Priroda filma*), ne koristi. S druge strane, termin *photogrability* (v. npr Hansen 1993: 59) u angloameričkim se publikacijama ustalio u drukčijem značenju koje se izvodi iz eseja *O fotografiji* tj. odnosi se na obilježje koje *stvarnost* poprima u doba tehničke reprodukcije i prevlasti vizualnog (kada i "sam svijet navlači

je da će u pokušaju raspletanja njenih proturječja posegnuti za drugim tekstovima o fotografiji, posebno stoga što se film i ranije tretira kao njen izdanak te se ne tematizira izdvojeno, osim u esejima o konkretnim filmskim i kinematografskim motivima.

Kao što je već rečeno o *Prirodi filma*, kvalitativno razdvajanje „dva tabora“ (Kracauer 1971: 18) realističke i formalističke tradicije prvo povijesti fotografije, a zatim i filma, problematizira određenje svrhe oba medija kao ne samo bilježenja (i svakako ne „točnog odražavanja“; Tudor: 44) već i otkrivanja „vidljivih i potencijalno vidljivih aspekata zbilje (Stojanović 1986c: 721). U suprotnosti s, kako ju sam zove, jednostranom definicijom fotografije kao „ogledala prema prirodi“ (Kracauer 1971: 24), fotografija ne samo da na neizbježan način preobražava prirodu „premještajući trodimenzionalne pojave u ravan, raskidajući njihove veze sa okolinom“ i drugim čimbenicima razlike (25), već jednostavno zrcalnoj ideji mimesisa suprotstavlja fotografov predodžbu o vidljivoj realnosti, koju sam oblikuje na osnovi subjektivnog viđenja. „Uobličiteljske težnje, prema tome, ne moraju da se sukobljavaju sa težnjom ka realnosti. Upravo suprotno, one mogu da pomognu da se ona otelotvori i ispuni“ (26). Fotografija i film su stoga duž *Prirode filma* idealno viđeni u funkciji negacije apstraktnog, ideološkog ili antropocentrizma (17) vraćanjem na fizičku stvarnost, dok je istovremeno njihov zadatak da, primjerice, „obelodane stvari koje se obično ne vide, pojave koje prevazilaze moć poimanja i izvesne aspekte spoljnog sveta koji mogu da se nazovu 'posebnim vidovima realnosti'“ (Kracauer 1971: 54). Zbunjenost čitatelja nad ovakvim i drukčijim argumentacijama²⁹ posljedica su Kracauerove spomenute neodređenosti koja ne jenjava ni u zaključnim dijelovima *Prirode filma*, čije posljednje poglavlje o svrsi filma završava razmatranjima načina na koji nas film suočava s predrasudama o stvarnosti, da bi poentirao: „svi ovakvi zaključci [o svrsi filma] prodiru kroz prolaznu fizičku stvarnost i izgaraju kroz nju. Ali, da ponovim još jednom, smjer njihova kretanja nije predmet ovog ispitivanja“ (137).

S druge strane, raniji esej *O fotografiji* je znatno eksplicitniji. Temelji se na opisu fotografije koji će se ponoviti u poglavlju *Prirode filma* gdje se citira Proustov opis fotografskog prikaza bake kao suprotstavljenog slici voljene osobe u sjećanju, odnosno kao „proizvoda potpune alijenacije“ koji petrificira stvarnost i vraća nam ju u neprepoznatljivom,

'fotografsko lice“; Kracauer 1995b: 59), dakle na tragu koncepta simulakruma. Kako se u domaćoj filmologiji *fotografičnost* koristi u određenjima biti fotografskog/filmskog medija i, kao takvo, veže i za Bazina i druge teorije osim Kracauerove (npr. u Stojanović 1986b: 433), zbog komplicirane višeznačnosti neće se koristiti u radu.

²⁹ Poput pasusa s kraja knjige gdje se izjednačavaju autorska subjektivnost i formativne težnje nametnute stvarnosti, u opreci prema idealu filma kao metaforičkog zrcala stvarnosti (koje će omogućiti gledatelju da se suoči s predrasudama o stvarnosti, kao što se Perzej može suočiti s Meduzom kada ju vidi u zrcalnom odrazu).

depersonaliziranom obliku (24-25). U *O fotografiji* ta je otuđujuća narav fotografije dalje razrađena u opreci prema principu sjećanja, koje, akumulirajući slike, izdvaja samo one sa značenjem i time je „u potpunom neskladu s fotografskom reprezentacijom“ prostorno-vremenskog kontinuuma – iz perspektive sjećanja, „nereda, većim dijelom sastavljenog od smeća“ (Kracauer 1998: 50-51).³⁰

I dok se u *Prirodi filma* Proustova fotografska destrukcija bake iskupljuje gore citiranom kritikom ideje zrcalnog odraza i pozivanjem na (nekakav protejski) imanentan potencijal medija da otkrije stvarnost, Kracauer se u ranijem eseju nadovezuje na primjere fotografija filmske dive i ilustracija koje počinju dominirati tiskom kao simptomu hiperprodukcije vizualnog u modernom društvu: „Nikada prije epoha nije toliko malo znala o sebi. U rukama vladajućih struktura, izum ilustriranih časopisa je jedan od najsnažnijih alata u organiziranom štrajku protiv spoznaje“ (58). Ta je poplava fotografskih slika za Kracauera, na tragu tema koje će Barthes i Sontag razrađivati u tekstovima o fotografiji, simptom derealizacije svijeta i perpetuiranja vječnog prezenta kao potiskivanja straha od smrti, kojoj zapravo podliježe negacijom principa sjećanja i spoznaje (59). Obrat u eseju, međutim, postulira i alternativni scenarij: „Ako ovakvo društvo ne bi prevladalo, oslobođenoj bi svijesti bila dana neusporediva prilika. [...] Obrat k fotografiji je *igra povijesti na sve ili ništa*“³¹ (61). Kao i kod Benjaminova, transformacije umjetnosti i društva čiji su akteri tehnika filma i fotografije predstavljaju se kao nova zbilja koju treba ispitati. „Eskapizmi“ (Kracauer 1999: 308), poput umjetničkih invokacija aure, kritiziraju se i kod Kracauera – sve intenzivnije tijekom 1920-ih, kako i prilagodba filma „kultiviranoj zabavi“ raste.³² No mediji istodobno nude mogućnost za suočavanje s mehanizmima koje, za razliku od umjetničke fotografije, ne pokušavaju prikriti, već očitim nedostatkom neke više mnemoničke i kognitivne logike fotografija „provocira odlučujuću konfrontaciju“, nudi mogućnost dešifriranja „privremenog ili provizornog stanja svih datih konfiguracija.“ (62)

Analogija s Benjaminovim konceptom *optičko-nesvjesnog* kao latentnih dimenzija stvarnosti koje osvješćuju fotografija i film (Benjamin 1986: 144-145; 154-155) vidljiva je u zaključku eseja, u kojem se potencijal filma da uznemiri prirodno ili prividno uspoređuje s mehanizmima snova:

³⁰ „Prikazujući ju, fotografija poništava osobu, koja bi, kada bi se osoba i fotografija jednom stopili, prestala postojati“ (Kracauer 1998: 57). Plošnost slike sadašnjosti fotografije uspoređuje s historicističkim viđenjem povijesti, na tragu kasnijih Benjaminovih *Teza o filozofiji povijesti*.

³¹ Izraz u originalu – *the go-for-broke game of history* ili *vabanque* (Hansen 1991: 54) – ima nešto drukčije značenje; svrha je igre potrošiti sva sredstva, tj. pobjednik je onaj koji prvi bankrotira.

³² „Ma koliko trivijalnim se smatrao masovni ornament, on je još uvijek realniji od artistskih proizvoda koji kultiviraju plemenite osjećaje u zastarjelim oblicima“ (79). V. eseje *Film 1928.* i *O bestsellerima i njihovoj publici*.

„Ako su ilustracije u novinama jednostavno nered, film se igra s iščašenim dijelovima prirode na način koji podsjeća na *snove* u kojima se miješaju fragmenti svakodnevice. Ta igra pokazuje da pravilan poredak stvari ostaje nepoznat – poredak koji bi označio mjesto koje će ostaci bake i filmske dive, spremljeni u općem inventaru, jednog dana morati zauzeti“ (63).

Asocijacije na opća mjesta Benjaminovih tekstova, odnosno njihovih tumačenja, nameću se već na prvi pogled i, sa svim ogradama zbog ovako reduktivnog prikaza Benjaminovog opusa, mogu ukazati i na specifičnosti Kracauerovog pristupa. Kracauerovo čitanje fotografija, filma i drugih *masovnih ornamenata* kao snolikih slika društva poziva na usporedbu sa značenjem snova u Benjaminovim tekstovima – poput „kolektivnih snova“ ili „fantazmagorija“, koje čita u artefaktima masovne kulture kao *izrazu* (dakle ne pukom *odrazu*) društvene slike.³³ Među poznatijim je takvim snolikim motivima onaj kiča (*traumkitsch*; Benjamin 1999: 3), u čiji se proces semioze kod Benjaminina upisuju značenja kojih nema u jednosmjernim i jednoznačnim definicijama većine teoretičara kiča.³⁴ Film je danas, dodaje Benjamin, jedini dorastao zadatku da „čita kič dijalektički“ (Benjamin 2002: 391), odnosno – metaforom specijalnog efekta koji je rado koristio u opisu učinka filma – da detonira eksplozivni potencijal akumuliran u materijalu masovne kulture. Kako objašnjava u često citiranom opisu otkrivanja optički-nesvjesnog:

„Dok film pod genijalnim vodstvom objektiva omogućuje uvid u zakonitosti koje upravljaju našim životom, s jedne strane krupnim snimkama inventara, naglašavanjem skrivenih detalja svakodnevnih rekvizita, istraživanjem banalnih sredina, s druge strane omogućuje golem i neslućen životni prostor. Činilo nam se da nas naše krčme i velegradske ulice, uredi i namještene sobe, kolodvori i tvornice beznadno okivaju. Tada se pojavio film i dignuo u zrak taj utamničeni svijet dinamitom desetinki sekundi i tako smo hladnokrvno počeli tumarati među njegovim nadaleko razbacanim ruševinama“ (Benjamin 1986: 145).

Promjene perceptivnih navika u moderni, čije su sinegdohe fotografija i film, dovode do „dezintegracije aure iskustvima šoka“³⁵ – pa Benjamin obrće uobičajeno problematiziranje

³³ „Ekonomski temelji nekog društva su izraženi u nadogradnji – isto kao što onaj koji sanja na prepun želudac ne nalazi odraz nego izraz tog stanja u sadržaju snova za koje bi, uzročno-posljedično gledano, rekli da ih ono 'uvjetuje'. Kolektiv, prije svega, izražava svoje životne uvjete.“ (Benjamin 2002: 392).

³⁴ Ukratko, za razliku od „predvidljivosti“ (forme, čitanja i učinaka) kiča u većini teorija (Calinescu: 234).

³⁵ U središtu je opisa povijesne mijene načina opažanja, odnosno djelovanja medija tehničke reprodukcije, impuls masa da si približe, tj. učine dostupnim i ponovljivim estetsko iskustvo, poništavajući umjetničku auru

„fotografije kao umjetnosti“, u ono relevantno, a nepostavljeno pitanje „umjetnosti kao fotografije“ (162). No osim negativno viđenog učinka medija,³⁶ isti su i nositelji utopijski-kritičkog „spasonosnog otuđenja“ (161) koju pripisuje fotografiji i filmu, posebno montaži, pri čemu je često i eksplicitno inspiriran avangardom, posebno nadrealizmom, čak i u kasnijim esejima u kojima dominira skepsa da će te principe ikada prihvatiti mediji tehničke reprodukcije na masovnoj razini.³⁷ Zbog tih će predrasuda u korist tehnike, neutemeljenih u medijskoj stvarnosti, Adorno zamjerati Benjaminu „neku vrst tehničkog fetišizma, a svakako svojevrsan apriorizam u prosudbi suvremenih tehničkih medija“ (Žmegač 1978: 16), kao što će mu pripisati i „defetizam spram vlastite misli uvjetovan ostatkom nedijalektičke pozitivnosti što ga je iz teleologijske faze vukao za sobom u materijalističku, po formi bez izmjena“ (Adorno 1979: 37). O bliskosti Benjaminu s Kracauerom govori i činjenica da je i njemu Adorno prigovarao ostatak nedijalektičke pozitivnosti,³⁸ kao i „primat optičkog“ (pripisan kako dječjoj fascinaciji svijetom objekata i filmom, tako i Kracauerovoj originalnoj profesiji arhitekta), zbog čega je, prosuđuje Adorno ponovo prebrzo,³⁹ „uzaludno tražiti u riznici Kracauerovih intelektualnih motiva zgražanje nad reifikacijom“ (Adorno 1991: 177).

No iako su i Kracauer i Benjamin kombinirali spekulativne moći s „mikrologijskom blizinom stvarnim stanjima“,⁴⁰ pokazujući pritom afinitet prema proučavanju „pojava nižeg reda“ (Adorno 1991: 168), što je Kracaueru donijelo i epitet „neprijatelja filozofije“,⁴¹ razlike među njima uočavaju se već i iz ovako rudimentarne usporedbe. U Kracauerovom opusu nema eseja nalik onima o hašišu, nadrealizmu, Brechtu ni općenito Benjaminove fascinacije

kao „jednokratnu pojavu daljine“ (Benjamin 1986: 130): „očima koje se nikada neće hraniti slikarstvom, fotografija je kao hrana i piće gladnom i žednom“ (Benjamin 1985: 187). Istovremena afirmacija umjetničkih praksi oslobođenih iluzije aureatskog i „iskupljujuće viđenje tehnologije u kontekstu historijsko materijalističke prakse“ (Hansen 1987: 189), supostavljena je (prije svega u ranijim radovima, npr. esejima o nadrealizmu, fragmentima o „dijalektičkim slikama“ u *Arkadama* itd.) pesimističnijem pogledu na masovnu kulturu iz kasnijih eseja – *Umjetnost u doba tehničke reprodukcije* (1936) i *O nekim motivima u Baudelaireu* (1939).

³⁶ Najizrazitije u pogovoru eseja *Umjetnost u doba tehničke reprodukcije*: „Fašizam dosljedno teži estetizaciji političkog života. Podjarmljivanju masa [...] odgovara nasilnost aparature koja mu služi za stvaranje kulturnih vrijednosti.“ (149)

³⁷ „Dok filmski kapital određuje ton, ne može se današnjem filmu pripisati nikakva revolucionarna zasluga, osim revolucionarne kritike tradicionalnih pojmova o umjetnosti“ (Benjamin 1986: 139), a slično je dijagnosticirano stanje suvremene fotografije koja „svaku konzervu može umontirati u svemir, ali nije kadra pojmiti ljudske veze u kojima se javlja“ (164).

³⁸ Za Kracauera kaže: „Dijalektička misao nikad nije pasala njegovom temperamentu“ (Adorno 1991: 164).

³⁹ I Žmegač, npr., komentira da je Adorno sudio prebrzo u etiketiranjima Benjaminovog djela (18).

⁴⁰ Adorno o Benjaminovim *Arkadama* (Adorno 1979: 37).

⁴¹ Riječ je o Benjaminovom nadimku za Kracaueru (koji Adorno koristi u kritici Kracauera u eseju *Neobični realist*). Drukčije Benjaminove konotacije sugerira Kracauerov opis srodne Benjaminove metode: „Benjamin sam naziva svoj pristup monadološkim. On je antiteza filozofskog sustava koji teži osigurati zahvat u stvarnost univerzalnim konceptima i antiteza apstrahirajućih poopćavanja u cjelini. [...] Razlika između tradicionalne apstraktne misli i Benjaminove je sljedeća: dok prva isceđuje iz objektivnog njegovu konkretnu mnogoznačnost, potonja se zavlači u gušturu materijalnog da bi razotkrila dijalektiku bitnosti“ (Kracauer 1995b: 259-260).

avangardno-eksperimentalnim: Brechta nije volio i, iako je u weimarskoj fazi pridonio obrani od cenzure i afirmaciji filmova Ejzenštejna, Vertova ili Pudovkina, branio ih je iz aktualno-sadržajnih a ne stilskih razloga, te je prema njihovim i sličnim umjetničkim eksperimentima kroz cijeli opus bio, u najblažim izdanjima, rezerviran (v. i Jay: 163; Hansen 1991: 58-60).

Nadalje, usprkos Benjaminovom komentaru o Kracauerovim „fantazmagorijama“ da je, „istodobno genijalac i *enfant terrible*, [Kracauer] pripovjedač iz škole snova“ (Benjamin 1999: 307), bitnu razliku među njihovim snolikim slikama masovne kulture izrekao je sam Kracauer u eseju *O spisima Waltera Benjamina* zaključivši da je „njihov pravi materijal prošlost“. ⁴² Tome u prilog ide i često razlikovanje dva ideal-tipska modela urbanog moderniteta, odnosno načelne distinkcije po kojima je u Benjaminovom opusu devetnaestostoljetni Pariz ono što je dvadesetostoljetni Berlin u Kracauerovom weimarskom (Hansen 1995: 366; Frisby: 5). Iako je među nedostacima takvih generalizacija i previđanje značenja koje film ima za Benjamina, distinkcija dobro sugerira osnovne sadržajno-metodološke razlike, odnosno kritički ton Kracauerovih tekstova o filmu i masovnoj kulturi – kojima pristupa kao aktualnim „društvenim činjenicama“. ⁴³ Njihovom se dešifriranju stoga prilazi manje kao fantazmagorijama a više kao *hijeroglifima*, ⁴⁴ odnosno, kako navodi programatski početak zbornika *Masovni ornament*: „Položaj koji epoha zauzima u povijesnom procesu može se bolje utvrditi analizom neupečatljivih površinskih fenomena nego iz refleksija tog razdoblja o sebi“ (Kracauer 1995b: 75). Kao slijepe pjege tadašnjih socijalnih kartografa, *površinski fenomeni* ili *masovni ornament* najčešće su istodobno artefakti (kino dvorane, hotelska predvorja, filmski motivi) i reprezentacije (u tisku, popularnoj literaturi itd.) koje Kracauer čita kao novu „mitologiju“ (79) ili simptom (u temelju, instrumentalnog ili „kapitalističkog racija“ čiji je problem, u Kracauerovoj slavnoj formulaciji, da „ne racionalizira previše, nego *premalo*“) (83).

Stoga se stvarnost koju filmski i kinematografski fenomeni – kao najmasovniji među ornamentima – otkrivaju u weimarskim radovima može smatrati „društvenom zbiljom“,

⁴² „[Z]a Benjamina znanje proizlazi iz ruševina. Stoga nema pokušaja da se iskupi živući svijet, umjesto toga, posrednik iskupljuje fragmente prošlosti“ (ibid. 264).

⁴³ Što ih razlikuje i od Kracauerovih vlastitih tekstova o Parizu kao „gradu ukorijenjenom u prošlosti“, za razliku od Berlina, u kojem se „brzo zaboravlja“ (Frisby: 138-141). U jednom od rijetkih afirmativnih dijelova eseja o Kracaueru, Adorno zaključuje: „Zapravo je on taj koji je otkrio film kao društvenu činjenicu. [Učinke filma] je nemoguće svesti na individualne, čak ni brojne posjete kinu već samo na totalitet impulsa koji su, prije televizije, najočitiji bili na filmu. Kracauer je dekodirao sam film kao ideologiju. Njegova neizrečena hipoteza bila bi neadekvatna po kriterijima empirijskih društvenih istraživanja koja su se u međuvremenu razvila, no i do danas ostaje potpuno uvjerljiva: naime, da kada medij koji mase žele konzimirati prenosi ideologiju koja je inherentno konzistentna i kohezivna, može se pretpostaviti da se ta ideologija prilagođava potrebama potrošača jednako kao što ih i sama progresivno oblikuje“ (Adorno 1991: 167).

⁴⁴ „Prostorne slike su snovi društva. Kadgod se dešifrira hijeroglif prostorne slike, otkriva se osnova društvene stvarnosti,“ (cit. u Frisby: 145).

odnosno, kako glasi uvodna misao eseja *Male prodavačice idu u kino*, „filmovi su zrcalo društveno dominantnog“ (292). Baš zbog toga jer su „većinom nerealistični“, filmovi „otkrivaju kako društvo želi sebe vidjeti“ (294) pa je, primjerice, ostatak tog eseja posvećen lajtmotivima tadašnjeg kino repertoara, poput romantizacije radništva (čiji se pojedinci na ekranu spašavaju zato da se ne bi morala spasiti cijela klasa), vijesti iz egzotičnih krajeva sa slavnim ličnostima,⁴⁵ herojskih prizora ratova iz nacionalne povijesti (287),⁴⁶ „zlatnog srca berlinskog poduzetnika“ (299-230) (koje dokazuje da i bogati plaću) i sl. Kracauerova ideološka kritika, odnosno „najžešća onodobna satira i karikatura“, kako je Benjamin opisao kritički ton Kracauerove weimarske produkcije, vrhunac doseže u studiji svakodnevnog života *Uredski namještenici: dužnost i razonoda weimarske Njemačke* (1930) za koju je Benjamin, u jednoj od recenzija tog djela, komentirao: „Stvarnost je stavljena pod povećalo i prisiljena otkriti sve svoje karte“ (Benjamin 1999: 307).

Problematičnost Kracauerovog pristupa iz vizure konvencionalnih metoda društvenog istraživanja koju Adorno dobro predviđa podsjeća na kritike kakve su upućivane Benjaminu zbog nedostatka empirijskog utemeljenja njegovih teza.⁴⁷ No da je takvo što suviše i tražiti u Kracauerovim tekstovima, od kojih brojni i sami tematiziraju i zagovaraju širenje metoda društvenih znanosti, zorno pokazuje esej *Masovni ornament*. Ornament o kojem je tu riječ sastavljen je od tijela takozvanih *Tiller Girls*, odnosno mase djevojaka koje su, u onodobnim popularnim predstavama, izvodile identične pokrete i formirale uzorke poput kakvog stroja, u kojem Kracauer dešifrira „estetski refleks racionalnosti kojem dominantni ekonomski sustav teži“ (Kracauer 1995b: 79).⁴⁸ No, poput Chaplinovih filmova i općenito žanra *slapstick*-komedija kojem je posvetio više entuzijastičnih interpretacija, grotesknost mehaničkih pokreta ljudskog tijela, dosega razinu karikature, razotkriva i vlastitu apsurdnost i neljudskost.⁴⁹ „Masovni ornament je ambivalentan“ (Kracauer 1995b: 83), dakle istodobno

⁴⁵ „Neke važne društvene ličnosti koje si mogu priuštiti da provedu odmor u St. Mauritzu osjećaju se zaista kao ljudi dok su tamo; oni zapravo odlaze u St. Mauritz da bi potisnuli činjenicu da zapravo nisu ljudi“, dok ih u kinu gledaju male prodavačice „koje se bi se tako željele zaručiti na Rivijeri“ (299).

⁴⁶ „Ovi ratni filmovi, nalik jedni drugima do najsitnijeg detalja, predstavljaju nevjerovatnu negaciju materijalizma današnjeg svijeta. U najmanju ruku pokazuju koliko su utjecajni krugovi zainteresirani da oni drugi usvoje herojski stav prema životu, umjesto materijalističkog“ (297).

⁴⁷ V. Bordwellovu kritiku Benjamina obrađenu u sljedećem poglavlju. (Bordwell 2005: 182)

⁴⁸ „Ruke u tvornici odgovaraju nogama Tiller Djevojaka“ (79). Usp. Benjaminovu metodu „metaforičkog“ povezivanja baze i nadogradnje (Arendt: 13): „Stoga je tehnologija podredila naš senzorni aparat kompleksnoj vrsti treninga. Došlo je vrijeme kada je naglu potrebu za stimulansima zadovoljio film. U filmu je percepcija u obliku šokova uspostavljena kao temeljni princip. Ritam proizvodnje na traci i ritam filmske recepcije temeljno je isti. [...] Iskustvo šoka koje prolaznik doživi u gradskoj gužvi korespondira 'iskustvu' radnika na stroju“ (Benjamin 1985: 175-176).

⁴⁹ U jednom od eseja o Chaplinu Kracauer zaključuje da od njega na kraju preostane goli život, tj. „kada sve oznake koje obično pretvaraju ljude u individue padnu [...] od Chaplina ostaje samo ljudsko biće kao takvo“ (cit. u Robnik: 49). I Agamben iz Kracauerove analize ljudskog ornamenta, tj. savršeno čitljive „komodifikacije

poziva na otkrivanje kao *razotkrivanje* („stvarnost je konstrukt“; Kracauer 1998: 32), odnosno otvara prostor *razumu* (suprotstavljenom apstraktnom, instrumentalnom *raciju*), proces koji se kod Kracauera dešava i na razini hipotetskog odnosa film-subjekt te je formuliran kao zadatak filmskog kritičara.⁵⁰

Taj utopijski moment, odnosno teleološko-povijesna perspektiva koja se provlači Kracauerovim opusom paralelno s isto tako protežnom i različito intenzivnom kritikom ideologije (Hansen 1993: 443), razlikuje njegove weimarske eseje od kritike masovne kulture Frankfurtske škole, odnosno njenih udžbeničkih primjera u Horkheimerovoj i Adornovoj *Dijalektici prosvjetiteljstva*. Adorno je sam isticao utjecaj Kracauera koji se u tom intelektualnom krugu prvi ozbiljno latio problema prosvjetiteljstva (Levin: 19), i weimarski Kracauer mjestimično doista zvuči poput kasnijih poznatijih kritika masovne kulture kao *Kulturne industrije* – posebno u dijelovima posvećenim filmu, često koristeći i sličan ideološko-kritički vokabular.⁵¹ No Adornova sarkastična primjedba da Kracauerova kritika samih filmova nije bila na razini njegovih društvenih analiza jer je „previše (naivno) uživao u gledanju filmova“ – poput svojih malih prodavačica (Adorno 1991: 168), ilustrira Kracauerov u temelju drukčiji odnos prema „trivijalnom“ u kulturi, posebno filmu, na čemu je inzistirao kroz cijeli opus suprotstavljajući im „visoke“ umjetnosti rijetko i to uglavnom u obrnuto hijerarhijskom odnosu.⁵²

Budući da refleksija kod Kracauera, neovisno o stvaralačkoj fazi, vodi „direktno kroz središte masovnog ornamenta, a ne dalje od njega“ (Kracauer 1995b: 86), drukčije su i najbritkije Kracauerove kritike posvećene upravo artistskim intervencijama u masovnu kulturu, posebno pokušajima kultiviranja kino-publike (bilo da se radi o zajedljivim primjedbama o izgradnji umjetničke iluzije na filmskim setovima u tekstu *Svijet od kretona:*

tijela“, izvodi argument o istodobnom procesu razotkrivanja (ne)ljudskosti: „proces emancipacije ljudskog tijela [...] je stoga postignut u plesu 'djevojaka', u reklamnim fotografijama, u hodu na modnoj pisti [...] tijelo je sada postalo nešto zaista *bilo-što*“ (Agamben: 54-55).

⁵⁰ U sažetom komentaru Astrid Söderbergh Widding: ”Kod oba autora [Benjamina i Kracauera] provlači se ideja mogućnosti promjene – mesijanskog spasenja – bilo da se ono nalazi u djelovanju medija koji razotkriva i otkriva (Benjamin) ili u spoju kritike i iskustva koji svijet želi spasiti tako što ga tumači (Kracauer)” (Söderbergh Widding: 11)

⁵¹ I Horkheimer i Adorno film vezuju za *distrakciju*, analiziraju formulaičnost sadržaja ili pseudoindividualnost koju potiče, a daju i slično satiričke opise gledateljskih praksi, s bljeskovima „simpatiziranja“ s najnižima u hijerarhiji tako koncipiranog „toka“ kulture: „Tama kino-dvorane, unatoč filmova koji ju trebaju još više integritati, ipak daje domaćici nekakvo utočište u kojem može nekoliko sati nekontrolirano sjediti, kao što je nekoć, dok su još postojali stanovi i slobodna večer, gledala kroz prozor. [No] misao o „eksploatiranju“ danih tehničkih mogućnosti, o punom korištenju kapaciteta za estetičku masovnu potrošnju, dio je sistema koji odbija korištenje kapaciteta kada se radi o dokidanju gladi“ (Horkheimer i Adorno: 151).

⁵² „Metafora *površine* [...] s jedne je strane programatski suprotstavljena 'dubini' koju je buržujka kultura izjednačavala s izvornošću, autentičnošću, istinom. Istovremeno metafora implicira jednu od temeljnih karakteristika moderniteta: razinu do koje se javna sfera počinje prilagođavati uvjetima tehničke reprodukcije i navlačiti 'fotografsko lice' – fizionomiju izrađenu po modelu medija.“ (Mülder-Bach: 30).

UFA grad u Neubabelsbergu ili da, u *Kultu distrakcije*, opisuje „*Gesamtkunstwerk* efekt“ (324) novih Berlinskih kina, prilagođenih ukusu viših klasa). „Distrakcija, koja ima značenje samo kao improvizacija, kao refleksija nekontrolirane anarhije našeg svijeta – presvlači se draperijom i tjera natrag u artistsko jedinstvo koje više ne postoji“ (327-8).⁵³

Hansen stoga nalazi provodnu liniju u Kracauerovom zagovaranju primitivnih filmskih formi, slapsticka, kojima se u *Prirodi filma* dodaje i neorealizam i drugi primjeri *neržiranog, nepredviđenog i neodređenog* kao suprotnost ne samo *film d'artu* (poznatom predmetu Kracauerove kritike), već i široj onodobnoj institucionalizaciji filma priče u formi klasičnog narativnog stila (Hansen 1993: 451). Odnosno, kako Stojanović objašnjava Kracauerovu teoriju filma: „[kracauerovski] film isključuje siže, ali to isključenje u sâmoj svojoj jezgri dijalektički rađa potrebu za historijom, donijetom u rastrzanim odlomcima, bez objašnjenja na bazi ideol. jedinstva, gdje se ideologija spire s materijalnih predmeta, omogućujući da ih prvi puta sagledamo⁵⁴ [...] to čini pravi kinematografski siže“ (Stojanović 1986c: 722).

Kracauerov odnosa prema klasičnom narativnom stilu tema je za neke druge razrade; u ovom je kontekstu bitno da Stojanović, kao i novija čitanja Kracauera, uočavaju ono što je Habermas nazvao „iskupljujućom kritikom“,⁵⁵ odnosno dijalektiku *otkrivanja i razotkrivanja* stvarnosti, kao ključ za razumijevanje weimarskih, kao i kasnijih djela.

2.3. Filmski fragmenti moderniteta i Griffithovo „divno 'nerješenje'“

„Registrirajući i istražujući fizičku stvarnost, film nas uistinu izaziva da se njoj suprotstavljamo idejama koje zajednički o njoj negujemo – idejama koje nas sprečavaju da je opažamo kakva ona uistinu jeste. Možda smisao medijuma leži delimice u toj moći otkrivanja.“ (Kracauer 1972: 68)

„Technology has taken us by surprise and the regions it has opened are still glaringly empty...“ (Kracauer 1995b: 73)

⁵³ U eseju *Male prodavačice idu u kino* o „glupim filmskim fantazijama kao sanarijama društva“ kaže: „što su manje istinite, to točnije odražavaju skrivene društvene mehanizme“ (Kracauer 1995b: 24).

⁵⁴ Ovo bi mogao biti komentar i Kracauerovih ranih radova, npr. o Chaplinu.

⁵⁵ Habermasova etiketa za Benjamina koju Hansen posuđuje za Kracauerovu teoriju (cit. u Hansen 1991: 71). Hansen je dualizam Kracauerovih weimarskih radova formulirala kao supostavljanje povijesno-filozofske perspektive s natruhama misticizma (čiji se kasniji izraz može naći u *Prirodi filma*) i sve izrazitije kritike ideologije u 1920-ima i 30-ima (čiji su nastavak i kulminacija kritika nacizma u *Od Caligarija do Hitlera*) (Hansen 1993: 443).

Zaključni dijelovi *Prirode filma* – „Gledatelj“ i „Film u naše vreme“ – uz spomenuti dio o Proustovoj fotografiji, najočitije su se nadovezali na weimarske radove (Hansen 1993: 454), kao što su upućivali i ranije upornije čitatelje da iz proturječja pokušaju dokučiti kako je, „u stvari, cijela Kracauerova knjiga [...] jedna teleologija filma“ (Andrew: 88). Kontinuitet s ranim radovima je moguće naći u brojnim opisima konteksta u *Prirodi filma*, tj. moderniteta koji živi na ruševinama ranijih vjerovanja i bazično je definiran prevlašću apstraktnog mišljenja.⁵⁶ Takav okvir, dakle, vuče korijene još od najranije faze, odnosno od spomenutih weimarskih kritika apstraktnog i instrumentalnog *racija* kao suprotstavljenog *razumu*.⁵⁷

U *Prirodi filma* svrha filma, kao otkrivanja fizičke stvarnosti koju moderni čovjek „dodiruje tek vrhovima svojih prstiju“ (Kracauer 1972: 120), proizlazi iz imanentno suprotnog djelovanja koje relativizira poopćavanja i apstrakcije prirodnim afinitetom medija prema pojedinačnom, neobrađenom i sl. Takvo određenje filmskog potkrepljuje i citatom E. Panofskog o razlici filma i umjetnosti koje kreću od svijeta ideja ili „od vrha prema dnu“: „Film je materijalistički nastrojen; on napreduje 'odozdo naviše“.⁵⁸ Zato Kracaueru, u zadnjim rečenicama *Prirode filma*, i sva ukalupljanja filma u apstraktni idejni sklop, svi interpretativni modeli „izgaraju“ (127) u susretu s konkretnim (filmskim) fenomenima.⁵⁹ Stoga se nije teško složiti s Hanseničinim zaključkom da je politička, odnosno ideološko-kritička perspektiva u konačnoj verziji *Prirode filma* gotovo u potpunosti nestala (Hansen 1993: 466). No istodobno je čitatelju upoznatom s *Masovnim ornamentom* teško ne uočiti dijelove koji kao da su ubačeni iz ranijih radova, bilo da se radi o distrakciji i „opojnom dejstvu medija“ koji stvara „iluziju punoće života“ (Kracauer 1972: 179), čime se opisuje djelovanje većine komercijalnih filmova u poglavlju o *Gledatelju* ili da se, čitajući o svrsi filma, stalno vraća na opise gdje film „izaziva da stvarno-životnim događajima koje prikazuje suprotstavljamo ideje koje obično imamo o njima“ (131). Jedini opipljivi opis „otkrivalačkog“ djelovanja u *Prirodi filma* nalazi se tim u opisima razotkrivanja ili „suočenja“ s konstrukcijama stvarnosti (processa koji se, kao i u ranim radovima, odvija i na razini

⁵⁶ Još se 1920-ih autoironično javljao Lowenthalu i Adornu pismom iz „štaba transcendentnog beskućništva“ (Koch: 10).

⁵⁷ Koji je u poslijeratnoj Americi izgubio atribut kapitalističkog, kao što je pitanje ideologije njenim „raspadom“ preraslao u „ideološki vakuum“, „osjećaj plutanja“ u kojem „naše misaone navike“ definiraju egzaktna znanost i tehnika. (Kracauer 1972: 117ff).

⁵⁸ „Doslovno uzev, mi ovaj svijet oslobađamo njegova usnulog stanja, oslobađamo ga njegovog stanja stvarnog nepostojanja, trudeći se da ga doživljavamo kroz kameru“ (126).

⁵⁹ „Čak iako zaključci koje film razvija u svom napredovanju od dna prema vrhu leže izvan oblasti obuhvaćene ovom knjigom, čini se da treba da naznačimo [...] svi pokušaji da se među ovim zaključcima ili porukama uspostavi neka hijerarhija pokazali su se, do sada jalovima. Teza Bele Balaza da film zaslužuje puno priznanje jedino ako služi u revolucionarne svrhe neodrživa je, poput srodnih stavova [...] neorealističkih i drugih [...] Niti se može smatrati dovoljno obuhvatnom Grisonova definicija filma [kao] sredstva za unapređivanje odgovorne građanske svesti. Opseg podjednako opravdanih zaključaka zaista je neiscrpan [...]“ (135-136).

gledateljskog iskustva i interpretacije tj. kritike). David Frisby stoga opisuje Kracauerovu metodu, što vrijedi kako za ranije radove, tako i za *Prirodu filma*, kao rekonstrukciju značenja („framenata izgubljenog iskustva“) iz onoga što je dekonstruirano (134).

Takve su oscilacije, kao što se vidjelo kod Adorna i drugih kritika *Prirode filma* i šireg opusa, dovodile do odbacivanja zbog nesistematičnosti mišljenja ili proturječja; za razna drukčijih čitanja novijeg datuma temeljna je karakteristika ili inspiracija Kracauerovom teorijom proizlazila iz te iste „izvanteritorijalnosti“. ⁶⁰ Ta etiketa za Martina Jaya podrazumijeva kako Kracauerov status „outsajdera“ (Benjamin 1999: 305f.), u smislu cjeloživotnog nepriklanjanja nekoj od intelektualnih struja, tako i interes za manifestacije svakodnevnog ili marginalnog, kao drugu specifičnost Kracauerovih tekstova. ⁶¹

Na sličan su način i rekonstrukcije njegove „fragmentarne teorije moderniteta“ (Mülder-Bach: 10), „ispunjenog prividno površnim fenomenima“ (Frisby: 110), nasuprot sistematičnosti i totaliteta isticala mikro razinu njegovog opisa, odnosno „jedno od prvih fenomenoloških čitanja moderniteta iz perspektive svakodnevnog života“ (Koch: 14; Frisby: 110ff). „Film, naš suvremenik“ (Kracauer 1971: 8) je u kolažu weimarskih i kasnijih motiva premrežen s opisom moderniteta ⁶² do razmjera koji su Adorna naveli na zaključak o primatu optičkog u Kracauerovoj teoriji, za koju će se drugdje reći da, štoviše, „meša [...] područje stvarnosti i područje tehničkih mogućnosti filma“ (Andrew: 78). Kao što se vidi već iz framenata *Masovnog ornamenta* i *Prirode filma*, film je kod Kracauera istovremeno proizvod moderniteta, najsimptomatičniji njegov izraz, kao i kraljevski put u njegovo nesvjesno i nositelj utopijskih projekcija. ⁶³

Povrh svega toga, koristeći filmske postupke kao metafore u opisima svojih i drugih društvenih istraživanja kakva je priželjkivao, Kracauer je pokušao iz filma u konačnici izvesti

⁶⁰ Izvanteritorijalnost (*extraterritoriality*) je originalno upotrijebio Adorno za opis Kracauerove fizionomije koja je i sama fascinirala suvremenike (Adornu se doimao kao netko tko je došao s Dalekog istoka, Asji Lacis je djelovao kao „Afrikanac“, a Hansu Mayeru kao „Japanac kojeg je naslikao ekspresionist“) (Jay: 5).

⁶¹ „Marginalnost, alijenacija, outsajderstvo spadaju u stalan inventar intelektualnih opsesija još od vremena Rousseaua. Rijetki su se međutim fokusirali na manifestacije te bolesti duž cijele karijere kao što je slučaj kod Kracauera, a još ju je manji broj uspio u tolikoj mjeri pretvoriti u nešto pozitivno. Kracauerovo se životno djelo može čitati kao niz naoko različitih projekata gotovo u cijelosti sa zajedničkim ciljem – iskupljenja ili spašavanja pojedinačnog ili slučajnog“ (Jay: 55).

⁶² „Ulične gužve, nehotični pokreti i ostali prolazni utisci predstavljaju samu bit [filma]“ (7). „U vreme svog nastanka, masa, ta gorostasna životinja, predstavljala je jedno novo i uznemirujuće iskustvo. Kako je moglo i da se očekuje, tradicionalne umetnosti su se pokazale nedoraslim da je obuhvate i umetnički izraze. Ono što njima nije pošlo za rukom, fotografija je lako ostvarila; ona je bila tehnički osposobljena da prikaže gomile kao slučajne aglomeracije, što one i jesu. Međutim, jedino je film [...] dorastao zadatku da ih uhvati u pokretu. [...] sredstvo reprodukcije nastalo je istovremeno kad i jedna od njegovih glavnih tema“ (59) itd.

⁶³ Jedan od ekspresivnijih opisa učinka filma (film kao „*force demoliteur*“; cit. u Koch: 95) , koji sadrži i tipska mjesta moderniteta – masu, grad i kino – sličan je citiranom eksplozivnom opisu učinka filmskog otkrivanja nesvjesnog kod Benjamina: „Na ulicama Berlina, često se stiče dojam da će se sve ovo jednog dana rasprsnuti. Zabava [berlinskih kina] kojoj ljudi hrle trebala bi proizvesti isti efekt“ (Kracauer 1995b: 327).

i metodu. S jedne je strane, slično Benjaminu, „iz ledene pustinje apstrakcije“ nastojao doći do „konkretnog filozofiranja“ (Adorno 1979: 23) kombinirajući konstrukte s mikroskopskom deskripcijom – izmičući kategorizacijama svog opusa „nedozvoljivo 'pjesnički“ (37), kako će Adorno ili Arendt reći za Benjaminu, a drugi i za Kracauera (Koch: 6ff). Odnosno, kako objašnjava u *Uredskim namještenicima*, navodeći na usporedbe s Benjaminovom metodom književne montaže:⁶⁴ „srž mog djela čine izravni citati, razgovori i opservacije koje ne treba shvatiti kao primjere za bilo koju teoriju već kao egzemplarne manifestacije stvarnosti“ (Kracauer 1998: 25). Osim što je taj ideal približavanja svakodnevnog iskustva teoriji ili „iskustvenog mišljenja“⁶⁵ pokušao argumentirati i oprimirati u svojim tekstovima, zagovarao ga je i u osvrtima na metode sociologije i drugih društveno-humanističkih disciplina, najupečatljivije (barem ako je suditi po recentnom interesu za taj tekst) u svom posljednjem djelu, *Povijest: prije posljednjih stvari* (*History: The Last Things Before the Last*, 1969). U pokušaju koji će se uspoređivati s metapovijesnim razmišljanjima novijeg datuma, posebno s mikropoviješću,⁶⁶ razrađuje analogiju između povijesne i filmske zbilje (*camera-reality* i *historical reality*; v. Kracauer 1995a: 4), koristeći kategorije *nerežiranog*, *nepodešenog* i druge iz *Priode filma*. Nazvavši knjigu i nastavkom *Priode filma*, promatra film kao model historiografije koja bi „fokusom na mikro-razinu partikularnog događaja“ problematizirala „pojašnjenja i poopćavanja na makro-razini“, budući da s filmom dijeli prirodne sklonosti, odnosno „zajednički otpor prema definiranom i izmicanje sustavnom mišljenju“.⁶⁷ Kao privilegirani filmski primjer za paralele s historiografijom navodi D. W. Griffitha (čiji opus u povijesti filma označava mjesto formiranja narativnog stila, odnosno transformacije filma

⁶⁴ „Metoda ovog dela: književna montaža. Nema ništa da kažem – samo da pokažem.“ (Benjamin 1997: 159).

⁶⁵ Müllder-Bach izvodi „iskustvenu misao“ (*experiential thought*), kao središnji koncept svog tumačenja Kracauera (cit. u Frisby: 136), a Robnik na temelju slične argumentacije povezuje Kracauera s Agambenovom tezom da je "jedino etičko iskustvo [...] jest iskustvo postojanja kao (vlastitog) potencijala – razotkrivajući u svakoj uobličivosti vlastitu bezobličnost i u svakom činu vlastitu neaktualnost“ (Robnik: 45).

⁶⁶ Iako, komentira npr. Koch, Kracauer (ni u tom djelu) ne nudi rješenja koliko formulira problem i daje priloge za promišljanje istog (Koch: 119f). Paralela s fotografijom i filmom zato uglavnom djeluje manje kao nacrt nove historiografije, a više kao mehanizam za korekcije postojećih, s funkcijom „da pripomogne očudenju uvriježenih aspekata historiografije, pri čemu je vjerojatno da će ta analogija pridonijeti drukčijem razumijevanju materije s kojom se povjesničar suočava. Ako bi ta analogija ušla u vidokrug povijesti, implikacije i rješenja koja iz nje proizlaze imale bi dobre šanse i da ga izmjene“ (Kracauer 1995a: 60-61).

⁶⁷ Cit. u Robnik: 48; Jay u tom djelu nalazi ključ za razumijevanje Kracauerovog opusa u cjelini (182ff.), a Andrew za tumačenje *Priode filme*, na tragu Kracauerove kritike velikih povijesnih naracija (Spenglera ili Toynbee), kojem suprotstavlja rad povjesničara usredotočenog na pojedinosti „građe života“ (90). Fascinantno je kako se Peterličeva razmišljanja o Kracauerovoj teoriji filma čine slojevita nakon svih ovih tumačenja: „Osim toga, sva prikazana bića ne pojavljuju se kao 'predstavnicima' svoje vrste. Njih resi individualnost, sve se u filmu pojavljuje kao pojedinačno, upravo kao što se i u zbilji svako biće odlikuje svojom posebnosti. Pojedinačno kao da se protivi općem u filmu, brojne pojave doimaju se kao slučajne, nepredviđene, neodređene, u stanju stalne mijene, i stihijsko kao da se neprestano trudi da poremeti zakonito, kao što se i u svakodnevnome životu dogodi da posumnjamo u ono u što smo bili sigurni, i tada kažemo da je u pitanju 'izuzetak od pravila'. Ta odlika sličnosti s realnošću koja nas okružuje toliko je zanimljiva i značajna da mnogi teoretičari tvrde kako je u njoj najveći čar filma, kako je film zbog nje i nastao (npr. Siegfried Kracauer).“ (Peterlić 2001: 19).

atrakcije u klasični narativni stil), citirajući iz *Prirode filma* poglavlje *Divno ,nerješenje' Davida Griffitha*:

„[Griffithovi] filmovi puni su pukotina koje pre potiču iz njegovog filmskog nagona negoli iz tehničke neumešnosti. S jedne strane, on jamačno stremi da jedan dramski kontinuitet uspostavi što je moguće upečatljivije; s druge strane on obavezno unosi slike koje [...] zadržavaju i izvesnu nezavisnost od zapleta, te tako uspevaju da dočaraju fizičko postojanje.“ (Kracauer 1972: 59).

Divno ,nerješenje' koje Kracauer pripisuje Griffithovoj tehnici moglo bi se, kako uočava Robnik, upotrijebiti i kao drugi naziv za Kracauerov vlastiti nedostatak, odnosno odbijanje konceptualnog jedinstva i teorijske sistematičnosti (48). Konkretnije, u kontekstu ovog rada, krilatica se shvaća kao kredo koji sumira Kracauerovu metodu čitanja filmova.

Još je Adorno komentirao poguban utjecaj pretjerane fascinacije filmom na Kracauerove tekstove, u kojima „pripovijeda takve užase“ kao što su filmske radnje, „pripričavajući ih, smrtno ozbiljan, ne trepnuvši okom“ (Adorno 1991: 168), isto kao što su naklonjeniji čitatelji primjećivali učinak filmskih primjera koji prekidaju argument o filmskoj propagandi ili kulturnoj industriji entuzijastičnim opisima nekog postupka ili filmskog prizora grada (Hansen 1991: 70f). I navedena proturječja *Prirode filme*, između normativnih sudova o npr. „kazališnom“ filmu i oduševljenja npr. Bergmanovim izvedbama istog, djelo su pristupa u kojem se (filmski) fenomeni postavljaju kao korektivni teorija.

S druge strane, Kracauer je izjavio i sljedeće: „Film je za mene uvijek bio samo hobi koji me je zanimalo isključivo kao sredstvo za iznošenje određenih socioloških i filozofskih teza“ (Koch: 3). Takvi kontrasti, umjesto Kracauerovog tehničkog odnosno teorijskog neumijeća – ili kao njihovu genealogiju – signaliziraju metodu, odnosno, kako Robnik citira pojašnjenje Kracauerovog, odnosno Griffithovog divnog ,nerješenja“: „Grifit vazda drži razdvojeno ono što ne ide zajedno“, ne pokušavajući „da združi ta dva neusaglašljiva načina prikazivanja“ (Kracauer 1972: 59). Na sličan način kracauerovsko čitanje filma umjesto usustavljanja nudi dvostruku vizuru, supostavljajući perspektivu ideološkog razotkrivanja, odnosno čitanja filma kao društvene činjenice – u stalnoj oscilaciji – vraćanju na mikrorazinu filmskih primjera.

3. SUVREMENE FILMSKE TEORIJE MODERNITETA

„...but there remains no single master-text for making sense of the damn thing.“ Tom Gunning o *Metropolisu* (1927) (Gunning 2000b: 76)

3.1. Revizionistička povijest filma i *film atrakcije*

„Zadatak koji pokušavam da ispunim sastoji se, iznad svega, u tome da postignem da progledate.“ (Dejvid Vork Griffit jednom reporteru, 1913. godine.)“ S. Kracauer⁶⁸

U zborniku posvećenom rekonstrukciji nastanka i razvoja koncepta „filma atrakcije“, nekolicina je autora razmatrala proširenja pojma kojeg su u opisu praksi ranog nijemog filma skovali Tom Gunning i André Gaudreault sredinom 80-ih. „Primjerice, *Matrix* se može smatrati suvremenom inkarnacijom filma atrakcije zbog usredotočenosti na 'predstavljanje diskontinuiranih vizualnih atrakcija, trenutaka spektakla, umjesto naracije“ (Strauven 2006: 11). Iako korištenja pojma *filma atrakcije* van konteksta najranije povijesti filma nisu tema ovog poglavlja, primjer je ilustrativan za „atraktivnost“ tog koncepta – čiji se značenjski opseg odonda širio u razim smjerovima – i općenito metodologije uvedene u suvremena istraživanja ranog nijemog filma.

Simbolički početak tzv. revizionističkih pristupa nijemom filmu u literaturi se konsenzualno označava „Brightonom“, odnosno konferencijom FIAF-a održanoj 1978. godine u Brightonu na kojoj su, kao i na projekcijama koje su uslijedile u Pordenoneu u sklopu *Giornate del Cinema Muto* i drugdje, prikazivani rijetko viđeni filmovi iz prvog desetljeća povijesti filma. Dostupnost i jednostavniji pristup arhivskim materijalima omogućio je zaključke o karakteristikama koje „više nije bilo moguće smatrati izoliranim primjerima primitivne nerazrađenosti (odnosno zadivljujuće anarhističkih tehnika), već dokazima drukčijeg shvaćanja filma“ (Gunning 1991: 5). U preglednom tekstu o *Istraživanjima ranog filma u drugom desetljeću nakon Brightona*, Gunning zato rezimira da se rani film više ne može percipirati kao egzotično i zanemareno Drugo klasičnog filma (6), budući da se u međuvremenu razvio sustavan opis njegovih specifičnosti. Početnička fascinacija transgresivnošću „primitivnog stila“, svojevrsnog imaginarnog stadija tradicionalne povijesti filma „prije Griffitha“, proliferirala se tako u brojne istraživačke

⁶⁸ Epigraf poglavlju *Ustanovljivanje fizičkog postojanja u Prirodi filma I* (Kracauer 1971: 49).

pravce unutar kišobranskog termina *ranog filma* (*early cinema*).⁶⁹ Danas se već udžbenički gornja granica ranog filma određuje sredinom 1900-ih, a zbog rezidualnih formi ranog filma u kasnijem, često se proteže i do sredine 1910-ih, na tzv. razdoblje transformacije ili prijelaza k uspostavi klasičnog narativnog stila.

„Drugost primitivnog filma“ (Burch 1986: 486) teško je sažeti u pregledne svrhe – u fazi današnje senzibiliziranosti za heterogenost polja takav je pothvat posebno nezahvalan – ali kolaž općih mjesta tekstualnih i kontekstualnih specifičnosti može služiti kao ilustracija pozadine revizionističkih impulsa.

Sam koncept filmskog djela promišljan je u kontekstu početaka kinematografije, kada je film imao funkciju uspoređivanu i s današnjim softwareom,⁷⁰ odnosno iz vizure filmskih praksi poput brikolažiranja filmskih programa. Rane su živopisne prikazivačke prakse, naime, često podrazumijevale manipulaciju samim filmovima (npr. montiranjem različitih filmova u jedan), standardnu kombinatoriku filmova u cjelovečernje programe (za koje se primjećivalo da i sami imaju strukturu priče),⁷¹ uobičajeno plagiranje „uspješnica“ (npr. verzije *Poljupca u tunelu* raznih kompanija) i sl. Stoga će, recimo, P. Cherchi Usai među implikacijama takvih spoznaja za filmsku historiografiju navesti relativiziranje koncepta „autorstva“, neadekvatnog kada je u pitanju rani i posebno „dokumentarni“ film (Hertogs i de Klerk 1994: 13). U istoj liniji argumentacije, hegemonija narativnog fikcijskog filma u filmskoj povijesti smatra se posebno problematičnom u prvom desetljeću medija u kojem prevlast imaju preteče dokumentarnih filmova ili tzv. *actualité* filmovi.⁷² Paralelno s tim interesom za takve „rubne žanrove“, odnosno u ovom slučaju za uvažavanje dominantne zanemarene u povijesnim

⁶⁹ U literaturi se pojavljuje i termin *early silent cinema* (kao ekvivalent hrvatskom pojmu *ranog nijemog filma*), ali teorijska tradicija kojom se bavi ovo poglavlje koristi danas ustaljen termin *early cinema* (v. npr. *early cinema studies* ili Abelovu *Encyclopedia of Early Cinema* itd.) kojeg ću stoga i prevoditi kao *rani film*.

⁷⁰ „Edison, Lumière, R. W. Paul i Messter (tzv. 'izumitelji' filma) su počeli proizvoditi filmove prvenstveno zato da bi zadominirali tržištem opreme (format, perforacije itd. filmova koji su prisiljavali klijente da koriste samo njihove naprave). Sami filmovi postizali su cijenu isključivo na osnovu količine, odnosno dužine vrpce. Govorimo o fazi u kojoj su proizvođači gledali na softver (filmove) kao na nužan mamac za uspostavu monopola u proizvodnji, prodaji ili iznajmljivanju hardvera, koji je bio osnovna roba“ (Elsaesser 1990: 155).

⁷¹ Često vrlo eksperimentalne, kao što je zaključio Tsivian analizirajući proto-nadrealistička čitanja ranih filmskih programa u Rusiji (koji su npr. služili kao inspiracija Kulješovljevom efektu). I u prozaičnijim čitanjima, umjesto zbroja izoliranih tekstova, primjećuje se strukturiranje npr. uvođenjem programa panoramom (kao kasnijim temeljnim kadrom) i sličnim integracijskim postupcima (v. Hertogs i de Klerk 1994: 50-52).

⁷² Ponekad se terminom označavaju preteče žurnala, za razliku od tzv. *scenics* (preteče putopisnog filma, dakle fokusiranih na prikaz prostora umjesto na temporalnost *dogadaja*), no često se koristi i kao skupni naziv za cijeli raspon „žanrova“ nefikcionalnog ranog nijemog filma, od boksačkih filmova, filmova trika do fantomskih vožnji itd. (v. npr. Abel: 6). Distinkcija u literaturi između *actualités* i kasnijeg „dokumentarnog filma“ na tragu je još Griersonovog razdvajanja „dokumentarnog“ od nefikcijskog filma prije Flahertya.

preskocima sa Lumièrea na Flahertya,⁷³ isticat će se i relativnost same opreke „fiktionalnog“ i „nefiktionalnog“ ranog filma.⁷⁴

Najočitiji signali distinktivnosti u odnosu na kasniji film su, međutim, proizašli iz istraživanja ranih gledateljskih praksi. U jednoj od dodirnih točaka s ranim filmskim teorijama (npr. Panofskog, Piotrovskog i drugih ruskih formalista), revizionisti će dovoditi film u vezu s drugim formama popularne kulture s prijelaza stoljeća. Nalazit će – često i u istoj manifestaciji s filmskom projekcijom – i panorame i diorame, vodviljske predstave, cirkuske i slične atrakcije, zabavne parkove, sajmove, Svjetske izložbe i srodne popularne manifestacije kao ključan kontekst recepcije ranog filma. Pri tome nije riječ samo o povezivanju s tzv. predfilmskim fenomenima u smislu uspostavljanja tehnološkog kontinuiteta ili poveznica s ranijim (devetnaestostoljetnim) vizualnim režimima. Često je citirana opaska Charlesa Mussera o propustima koji su proizašli iz proučavanja ranog filma kao „objekta umjesto kinematografskih praksi“⁷⁵ proistekla iz analize primjera poput popularnih Hale's Toursa (1905-1912), gdje je, osim uobičajenih komentara tijekom projekcije, totalnom doživljaju putopisnih filmova trebalo pridonijeti i sjedenje u gledalištu uređenom kao kupe vlaka, s konduktrom koji je otkidao „putne“ karte, zvučnim efektima koji su simulirali vožnju itd.

Stoga je i Elsaesser svoj predgovor zborniku *Early Cinema: Space – Frame – Narrative* (1990), s Musserovim i drugim utemeljujućim revizionističkim tekstovima, naslovio *Od linearne povijesti do arheologije masovnih medija*. Sa sličnim argumentima i u jednom recentnijem tekstu Elsaesser povlači paralelu s intermedijalnošću suvremenog filma i poentira: „Bez potrage za počecima: rani nas je film naučio da film ima višestruke linije porijekla i da stoga nema specifičnu bit: zapravo, u krajnjoj liniji, film još nije ni 'izumljen“ (Elsaesser 2005a: 17).

Posljedica te promjene vizure bilo je revidiranje pojmovnih shema ranijih istraživačkih tradicija, prije svega negativno definiranih pojmova poput „primitivnog“ ili „predklasičnog“ filma koji su određivali razdoblje u odnosu na još nepostojeći standard – dakle, u evolucijskoj shemi, kao rane razvojne faze prije sazrijevanja klasičnog stila.⁷⁶ Na isti su način rafinirana i

⁷³ Stoga je i Gunning skovao poseban koncept *estetike pogleda* (*the view aesthetics*) – srodan pojmu „filma atrakcije“ no prilagođen, odnosno proizašao iz opisa nefiktionalnog filma (v. npr. Gunning 1997).

⁷⁴ Godardova dekonstrukcija opreke Méliès-Lumière tj. standardne metafore za dvije tradicije unutar povijesti filma – nazvao je Mélièsa dokumentaristom, a Lumièrea pripovjedačem (ako ičega onda) fikcije – asocira na revizionistička relativiziranja tog „udžbeničkog procjepa između Mélièsa i Lumièrea“ (Bordwell 2005: 98; v. i Keil 1991).

⁷⁵ „[F]ilm as an object, not cinema as a practice“ (Musser: 123).

⁷⁶ U tekstovima prije 1990-ih, npr. Gunninga ili Barrya Salta, „primitivne“ se sintagme propituju (referira se ili na Burchov PMR, *Primitivni modus reprezentacije*, ili općeniti *primitivni film* ili *primitivni stil*), da bi ih u recentnijim tekstovima (u npr. *Encyclopedia of Early Cinema*, ur. Abel) zamijenili „film atrakcije“, „rani film“ itd.

opozicijska čitanja „primitivizma“ ranog nijemog filma kao doba nevinosti, odnosno nekonvencionalnosti prije konvencije u teorijama na tragu ideoloških kritika klasičnog stila. Najutjecajnije čitanje proto-avangardnih strategija ranog filma, ono Noëla Burcha, temelji se na opreci tzv. PMR-a ili *Primitivnog modusa reprezentacije* (1894-1906/1914) i IMR-a ili *Institucionalnog modusa reprezentacije*, pa je u Bordwellovoj klasifikaciji povijesti stila svrstano u „opozicijsku verziju razvoja stila“⁷⁷ (Bordwell 2005: 111). Burchovo povezivanje (proto-)modernističkih odmak od klasično narativnih i iluzionističkih kodova s eksplicitnim ideološkim funkcijama poput „kontrafilma“ ili „denaturalizacije“ (Burch 1990: 2) u njegovim radovima do ranih 90-ih smješta ga, doduše, u spomenute „opozicijske“ teorijske okvire. No takve okvire ujedno i nadilaze npr. uvidima o stilu, nenarativnosti ili specifičnom pozicioniranju subjekta u primjerima Primitivnog modusa, po mnogočemu na tragu „filma atrakcije“.

Film atrakcije, prema definiciji Gunninga i Gaudreaulta, dominantan je oblik filmskog izlaganja do 1908.⁷⁸ Temeljno ga određuje gesta pokazivanja ili „nuđenja pogledu“ vizualnih atrakcija – u rasponu od Mélièsovih preobrazbi do turističkog pogleda na Niagaru. Konceptualnom autonomijom u odnosu na „klasični film“, odnosno konotacijama koje upućuju na intermedijalnost ranog filma i na širi diskurzivni okvir moderniteta, pojam je višestruko odražavao drukčiji revizionistički pogled na rani film. Aluzijom na Ejzenštajnovu montažu atrakcija, kao i cirkuske atrakcije i srodne spektakularne forme vremena, naglasak se pomicao s tada marginalne narativnosti prema drukčijem setu karakteristika rano-filmske forme: na agresivniji i samosvjesniji kontakt s gledateljem, tj. "egzibicionističku konfrontaciju umjesto diegetičke apsorpcije" (Gunning 1990b: 59), na srodnost s drugim popularnim zabavljачkim formama, na fascinaciju samim kinematografskim aparatom kao atrakcijom itd. Načelo (parataktičkog nizanja) rano filmskih atrakcija – u jednom kadru serpentinskih plesova, složenijim trikovima Edisonove *Tvornice pasa* (*Dog Factory*, 1904) ili *Velikog gutanja* (*The Big Swallow*, 1901) – prepoznato je i kasnije, u prijelaznom periodu k formaciji klasičnog stila, tj. u interakciji s narativnim strukturama u žanrovima poput *slapsticka* ili melodrame. Slobodnije interpretacije s proširenim uporabama „filma atrakcije“, poput spomenutih u suvremenoj kinematografiji, nisu u fokusu originalnih (meta)povijesnih

⁷⁷ Kategorija opozicijskih povijesti stila – u koju se ubrajaju npr. teorije Burcha ili Annette Michelson – počiva na Bordwellovoj klasifikaciji postojećih paradigmi povijesti filma i, iako može poslužiti u pregledne svrhe, valja ju uzeti sa zadržkom (npr. zbog proto-revizionističkih crta Burchovih istraživanja, zbog analogija koji su i drugi povjesničari nalazili između ranog filma i kasnijih alternativa klasičnom stilu itd.)

⁷⁸ Koncept filma atrakcije je zamišljen kao povijesni oblik filmske prakse (*historical „mode of film practice“*) koji pokriva razdoblje do 1908. (po prvim radovima Gunninga i Gaudreaulta) ili, kao što je kasnije precizirano u Gunningovom utjecajnom članku *The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant Garde*, koji dominira u filmovima do okvirno 1906. (v. Strauven: 20).

projekcija, no moguće je naći na takve smjernice za daljnja razmišljanja u npr. Gunningovim poveznicama ranog filma i kasnijeg avangardnog: „Film atrakcije zapravo ne nestaje s dominacijom naracije, već prelazi u podzemlje [*goes underground*], kako u određenim avangardnim strujanjima, tako i kao komponenta narativnih filmova, očitije u nekim žanrovima (npr. mjuzikl) nego u drugim“ (Gunning 1990b, 61).⁷⁹

Autorefleksija o pomaku u odnosu na paradigme ranije filmske historiografije, odnosno argumenti u prilog reviziji povijesti ranog filma, uglavnom će se izvoditi iz ovih i sličnih povijesnih analiza, pa su čisto metodološke ili metapovijesne rasprave rijetke. Među iznimkama je rani programatski tekst *Early Cinema as a Challenge to Film History*, ilustrativan za neka od osnovnih revizionističkih nastojanja.

Predlažući u tom eseju shvaćanje filma atrakcije kao *dominante* ranog nijemog filma, Gunning i Gaudreault su se pozivali na promišljanja književne evolucije ruskih formalista. Da bi opisali odnos, kako su to tada nazivali, pred-griffithovskog *sustava pokazivačkih atrakcija* (*system of monstrative attractions*) naspram *sustava narativne integracije* (Gaudreault i Gunning: 373), nadovezali su se prvenstveno na Tinjanovljevo shvaćanje funkcije postupka unutar dinamike smjene sustava. Koristeći primjer krupnog plana da bi ukazao na promjene značenja u različitim sustavima, Gunning kao da je istodobno parafrazirao ranija zapažanja Jean-Louisa Comollija: „Ne postoji sigurna veza ekvivalentnosti između krupnih planova iz 1913. godine i onih iz 1960. godine, zato što sveukupni element suprotstavljanja nije parametar veličine plana, već splet razlika u odrednicama između dva trenutka filmske prakse, razlika koja ne dozvoljava da se stvori ahistorijski lanac 'krupnih planova' (ili vožnje, i tako dalje), niti da se oni postave na istu ravan.“⁸⁰ Dijelovi Comollijevog teksta *Film i ideologija* u nastavku se i navode kao drugi bitan utjecaj u promišljanju metodologije postojećih „teleoloških“ povijesti filma, odnosno problematičnosti takvih pristupa „primitivnim“

⁷⁹ Takve metaforičke uporabe pojma (za fenomene koji izlaze iz sustava filma atrakcije odnosno ranog filma), poput onih s početka ovog poglavlja, nastavile su intrigirati druge autore, što pokazuje i pasus iz *Enciklopedije ranog filma* (2010): „Dok određeni elementi narativnosti zasigurno postoje i u ranom nijemom filmu prije 1906., mora se naglasiti da atrakcije čine ključan element i u kasnijoj povijesti filma. I dok naracija definira većinu igranih filmova filma, npr. animirani, pornografski ili kasniji eksperimentalni film nastavljaju koristiti atrakcije, dok se u drugim slučajevima (slapstick, senzacionalističke melodrame, biblijski filmovi, kasniji mjuzikli, filmovi specijalni efekata) naracija i atrakcija isprepliću u različitoj mjeri. No zbog brojnih zahtjeva filmske industrije (npr. središnja uloga scenarija u produkcijskom planu) i filmovi poput *Jurassic parka*, koji zasigurno duguju financijski uspjeh atraktivnosti specijalnih efekata, svejedno zadržavaju elemente karakterizacije ili kauzalne naracije u mjeri koja se ne da usporediti sa *Putom na mjesec* ili *Veselim prodavačem cipela*. Ipak, treba se zapitati što publika pamti od ovih filmova i što ih u krajnjoj liniji njima privlači?“ (Abel: 181).

⁸⁰ I dalje: „Utvrđivati na ovaj način porijeklo 'krupnog plana kakav znamo' podrazumijeva nepriznavanje pozornice proturječnosti gdje se stvaraju uvjeti filmskog označavanja u korist samostalnog niza tehničkih postupaka koji bi, kad ih jednom 'pronađe', sistematizira, ustoliči neki pionir (čija praksa samim tim, nema nužno nikakve veze sa praksom filmskih stvaralaca koji su mu prethodili) ostali onakvi kakvi su bili prvog dana i jednom zauvijek primjenjivi“ (Comolli 1987: 129).

filmskim praksama. Metode raznih filmskih povijesti („koje su sve u pogledu metode prihvatile empirizam, a u odnosu na koncepciju filma koju su usvojile i koja ih potiče: idealizam“; Comolli 1987: 124) i kod Gunninga i Gaudreaulta se stoga kritiziraju u „opsesivnom traganju za počecima“, odnosno kontinuitetom.⁸¹ Uz uobičajene ograde naspram izvedbe Comollijeve materijalističke povijesti filma, revizionisti su stoga zaključno ponovili Comollijev apel da se revidira trenutno „stanje nepropusnosti između povijesti i teorije filma“ (Comolli 1987: 129).

3.2. Melodramatičnost moderniteta

The great symbols of our era, the automobile, our delight, and the phonograph, our torment, collapse distances and preserve voices just to avoid wasting time. In the future, if our planet does not hurry to its finish and end up carried off on the tail of a comet, the man of our era, I speedily declare, will be classified as the “homo cinematographicus.” (brazilski novinar João do Rio, 1908., cit. u Abel: 631)

Film je umjetnički oblik koji odgovara sve većoj životnoj opasnosti kojoj je danas čovjek izložen. Potreba da se izlaže djelovanjima šoka predstavlja čovjekovo prilagođavanje prijetećim opasnostima. Film odgovara dubokim promjenama percepcionog aparata; promjenama koje u mjerilu privatne egzistencije doživljava svaki prolaznik u velegradskom prometu, a u historijskom svaki građanin svake zemlje. (Benjamin 1986: 147)

To su sve toposi estetičkih atrakcija, bilo na filmu, u senzacionalističkom tisku ili na sajmištu. (Gunning 1991: 4)

Promišljanjem intermedijalnosti inherentne konceptu *filma atrakcije* i posljedičnim otvaranjem povijesti ranog filma prema drugim kulturnim i društvenim nizovima, otvorena je i tema moderniteta kao „strujnog kruga diskurza“ (Casetti: 169) ili slično definiranog predmeta interesa u suvremenoj teoriji filma. Klasičan filmološki interes za kinematografske činjenice, žurnalistički i cenzorski diskurz i druge aspekte filmskih kultura, ispreplitao se s referencama na topose odnosno antinomije moderniteta kako ih formuliraju filmske, estetičke, sociološke i ine teorije. Ističu se rane filmske teorije, posebno one šire kulturoloških zamaha, koje će služiti kao ilustracija isprepletenosti povijesti filma i drugih manifestacija modernosti, a i kao metodološka inspiracija. Među njima predvode reference na tekstove Siegfrieda

⁸¹ Za paralelu između „epistemološke, antiteleološke i materijalističke koncepcije povijesti filma“ Comollija i Baudryja te Burchevog i kasnijih istraživanja nijemog filma v. Elsaesser 1990: 2.

Kracauera i posebno Waltera Benjamina, kako zbog fokusa na inače periferno shvaćene učinke moderniteta u svakodnevnom životu⁸², tako i zbog bitnih funkcija koje u njima ima filmski medij.

Simptomatičnost filma za pojavnost i iskustvo moderniteta tematizirati će se istodobno i u drugim poljima, u tekstovima koje će onda ulaziti i u polje interesa filmologije. Govorit će se i u kišobranskim terminima o npr. „pristupima povijesti percepcije“,⁸³ među kojima će se naći analogije filmske i npr. „panoramatske percepcije“⁸⁴ ili pak „utjelovljenog pogleda (*embodied vision*)⁸⁵ – kao svojstvenih pojava modernih tehnologija, odnosno pripadajućih vizualnih i senzornih režima. S druge strane, raspon suvremenih kulturalnih teorija koje će ulaziti i u filmološku lekturu mogu ilustrirati npr. radovi F. A. Kittlera kakav je *Gramophone, Film, Typewriter*, gdje su film i drugi „tehnološki mediji“ postavljeni u središte analiza tzv. „diskurzivne mreže“ 1900-ih, medijski orijentiranog koncepta srodnog Foucaultovim epistemama.⁸⁶ Istovremeno, ovakva skica utjecaja trebala bi uključiti i drukčije priloge imaginariju filma, tehnologije i njihovih učinaka, kakav je recimo Pirandellov roman *Bilježnice operatora Serafina Gubbija* (1916/1925), a koji su danas uobičajne reference filmoloških čitanja moderniteta.

Iako se filmovi, odnosno postupci ili stilske dominante (npr. montaža ili film atrakcije) u promišljanjima npr. povijesti percepcije znaju razrađivati na temeljitijoj razini od simptoma (v. npr. Casetti), polazište je očito drukčije nego u pristupima „odozdo“ revizionističkih povjesničara filma. No, s druge strane, pokušaji da se postavi granica između filmskih teorija moderniteta i revizionističke filmske historiografije idu nasuprot postavki formativnih tekstova te tradicije. Dovoljno se sjetiti Gunningovog apela za brisanjem granica između povijesti i teorije filma ili uzeti u obzir da je formalni opis „filma atrakcije“ utemeljen na dominantni preuzetoj iz susjednih umjetničkih i kulturalnih nizova. „Atrakcija“ ranog filma – koja ga smješta bliže popularnim formama i širim senzacionalističkim okruženjem

⁸² U klasičnim teorijama moderniteta, za razliku od npr. Kracauerovog „fenomenološkog“ opisa moderniteta.

⁸³ Bordwell npr. koristi „pristup povijesti pogleda“ (Bordwell 2005: 178f), no preciznije bi bilo govoriti o povijestima percepcije, ne samo zbog rasprostranjenosti termina (i u hrv. prijevodu citiranog djela W. Schivelbuscha itd.), već i zbog koncepta šoka, tjelesnih reakcija, dakle šireg spektra učinaka na senzorni aparat koji se tematiziraju u ranim teorijama filma i moderniteta (pa stoga i ulaze u kasnija promišljanja *filma atrakcije* itd.)

⁸⁴ Pozivajući se najčešće na opis „panoramatske percepcije“ Wolfganga Schivelbuscha u knjizi *Povijest putovanja željeznicom: o industrijalizaciji prostora i vremena u 19. stoljeću* (64ff; v. i Michelson: 81).

⁸⁵ V. npr. Jonathan Crary *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990). Da revizionistička povijest ranog filma, međutim, nije svodiva na neke od tih utjecaja dokazuje npr. i Mitchellov kometar na Craryev rad, kojeg završava preporukom razrađenijeg pristupa gledateljskim praksama u radovima revizionističkih povjesničara poput Miriam Hansen (Mitchell 2005: 19-21).

⁸⁶ Iako se obično ne povezuju s genezom pojma *filma atrakcije*, Kittlerove teze o uvjetovanosti diskurza razvojem medijskih tehnologija utjecajne su u kasnijim filmološkim čitanjima ranog filma, tzv. „medijskih kultura“ i sl. (v. i Abel: 630).

„moderniteta“ nego kodovima klasičnog filma – sama sugerira nemogućnost rasplitanja revizionističke povijesti ranog filma iz njegove „kulturološke“ mreže.

Takvu isprepletenost svjedoče utemeljujući revizionistički tekstovi Toma Gunninga, u tom smislu nastavljajući Kracauerovskog širenja filmske teorije na „filmologiju“. Gunning je u više radova analizirao obilježja filma atrakcije – direktna konfrontacija gledatelja, fascinacija novitetima, brzinom i začuđujućim efektima, kratkoća i fragmentarnost prikazanih sadržaja itd. – u odnosu ne samo na spomenute popularne forme zabave nego i širi kontekst Svjetskih izložbi i drugih manifestacija moderniteta kao, kako to rezimira npr. Marshall Berman, kulture diskontinuiteta, šoka, brzine, dezorijentacije i sl. (v. npr. Gunning 2006). Nadovezujući se na te ideje, i Ben Singer se bavio poveznicama ranog filma s modernitetom, analizirajući rezidualan oblik filma atrakcije u žanru senzacionalističke melodrame. U knjizi *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Singer se upisuje u „tezu o modernitetu“ s jednim od poznatijih priloga paradigmi, kao i njenih teorijskih (re)definicija. Studija *Melodrama i modernitet*, kao što naslov sugerira, spaja dvije tematske linije: jedna se bavi filmskom senzacionalističkom melodramom (prije svega američkim serijalima poput *Elaineinih pothvata* ili *Paulininih opasnosti* u periodu od 1913. do 1918.) u kontekstu žanrovskih preteča, posebno kazališne senzacionalističke melodrame kraja 19. i početka 20. st. Kratak opis žanra glasio bi da se radi o drukčijoj vrsti od uobičajeno shvaćene (sentimentalne) melodrame, pri čemu se ekscesi *patosa* i *akcije* (čija dijalektika inače definira žanr) međusobno ne isključuju, ali u manifestacijama žanra koje Singer obrađuje naglasak je na potonjem.⁸⁷ Galerija općih mjesta žanra uključuje (po broju i intenzitetu) prenaplašene scene „smionih pljački“, otmica, zatočenja, prirodnih kataklizmi, spašavanja u zadnji tren tj. od sigurne pogibelji – iz jurećih prometala, gorućih zgrada, eksplozija, s ruba provalija, tračnica na prometnoj ruti i sl.

Drugi dio Singerove studije promatra taj filmski fenomen u širem kontekstu onodobnih diskurza, od žurnalističkih do (popularno-)znanstvenih, kroz koje se provlači simmelovski lajtmotiv „hiperstimulusa“ (97), odnosno „novog senzornog okružja agresivnih audiovizualnih podražaja i distrakcije“ (98) kao simptoma urbanog moderniteta i njemu svojstvenih formi popularne zabave. Isto bi se tako moglo tvrditi da oba dijela pripadaju jedno te istom „kontekstualističkom pristupu“, u kojem se žanrovske formule filmskog fenomena melodramatskih filmskih serijala „naslanjaju na [senzacionalistički] intertekstualni rezervoar“

⁸⁷ Sličnu distinkciju radi Turković kada, kao alternativno značenje „melodrami“ s osnovnim obilježjem sentimentalnosti, daje odrednicu: „Nadžanrovska odredba za rane nij. filmove s mnogo uzbudljiva zbivanja i fabulističkih obrata, odn. s mnogo dramatike“ (Turković 2003a: 387).

(ibid.) Taj podtekst čine Simmelove analogije metropolisa i duhovnog života,⁸⁸ Benjaminov ili Kracauerov opis distrakcija i senzornog okruženja moderniteta, kao i tadašnji tisak u čijoj iscrpnoj analizi Singer nalazi mašineriju vizualnih i tekstualnih ilustracija „senzacionalističke distopijske imaginacije [koja] portretira iskustvo urbane modernosti kao seriju senzornih šokova i fizičkih prijetnji tj. životnih opasnosti“ (Singer 2001: 8-9)

Iako su Singerove analize uronjene u kontekst američke filmske kulture početka stoljeća, njegova rekonstrukcija melodramatsko-modernističkih toposa⁸⁹ pokazuje se korisnom u čitanju drugih primjera tog popularnog žanra nijemog filma pa će se za ilustraciju uzeti primjer iz skandinavskog filma.

Danska je kinematografija nijemog razdoblja proizvela niz senzacionalističkih melodrama sa svjetskom distribucijom i do te mjere utjecajnim na njemačku i susjedne kinematografije da je žanr postao čest sinonim za danski film 1910-ih.⁹⁰ Filmovi redatelja B. Christensena, A. Bloma, A. Lindaa i dr.⁹¹ potvrđuju, ali i proširuju kategoriju „danskog proizvoda“ koji se u povijestima filma standardno opisuje kao „senzacionalne drame smještene u svijet zločina, poroka ili cirkusa“ (Cherchi Usai: 154; v. i Bordwell i Thompson: 63-64). Poveznice tih danskih nijemih klasika s opisom senzacionalističkih melodrama moguće je naći u elementima „patosa“, „prenaglašenih emocija“, „moralne antinomije“, no zadnje su dvije Singerove kategorije žanrovski najdistinktivnije, odnosno najočitije demonstriraju rezidue filma atrakcije u melodrami: „senzacionalizam“ i „neklasična narativna struktura“ (290). Nauštrb kauzalnosti, senzacionalistička melodrama preferira naglašenu ulogu slučaja, nevjerodostojnost, zamršene zaplete, *deus ex machina* rješenja i epizodično gomilanje akcije s previše događaja da bi ih se moglo povezati u uzročno-posljedičnu logiku narativne progresije (46). Drugim riječima, u središtu interesa melodrame je „situacija“, dramatski klimaks koji prekida radnju, simptomatičan za žanrovsku veću zaokupljenost *atrakcijom*, odnosno senzacijom, nego narativnim kontinuitetom (Singer 2001: 41-43).

⁸⁸ Npr. kako se navodi na početku epohalnog opisa urbanog moderniteta, Simmelovog eseja *Velegradovi i duhovni život* iz 1903.: „Psihološka osnova na kojoj se javlja tip velegradskih individualnosti je *intenziviranje živčanog života* koji proizlazi iz brzih i neprekidnih izmjena vanjskih i unutarnjih dojmova.“ (Simmel: 137).

⁸⁹ Bez obzira na kritike upućene Singerovoj knjizi na drugim razinama o čemu će još biti riječi, iste su u pravilu pratile pohvale zbog „koherentnog, preciznog i povijesno izvanredno obrađenog prikaza interakcije ranog narativnog filma i [...] različitih aspekata moderniteta“, posebno strategija i praksi koje su vezale film za druge popularne medije vremena (v. npr. Mayer: 346).

⁹⁰ Stoga se u npr. švedskom cenzorskom vokabularu „danski“ film koristio kao generički naziv za uvozno senzacionalističko „smeće“, pa se i nacionalni „vrijedni film“ pokušavao osmisliti u opreci prema „danskom filmu“ (Tomić 2008: 45).

⁹¹ Filmovi se mogu naći u recentnim izdanjima *Danskih nijemih klasika* http://www.edition-filmmuseum.com/index.php/manufacturers_id/2

Patosa i moralne antinomije ne nedostaje u kulturnom znanstveno-fantastičnom *Putu na Mars* (*Himmelskibet*, 1918), u kojem danska posada, u maniri *Avatara* (2009), nailazi na Marsu na antimodernistički utopijski svijet vegana i pacifista, sasvim suprotan napretkom, tehnologijom ali i porocima zaluđenoj Zemlji. Preteča filma katastrofe *Smak svijeta* (*Verdens Undergang*, 1916) još je naglašeniji primjer gomilanja akcije, likova, radnji i *deus ex machina* raspleta, do mjere da se priča pretvara u duhovito neuvjerljivu seriju spektakularnih prizora. No veza žanra s rezidualnom formom filma atrakcije (Singer 2001: 48)⁹² još je očitija u jasnije žanrovskim primjerima melodrame, posebno kada se među epizodnim „situacijama“ stanu nizati i duge, narativno nemotivirane sekvence cirkuskih točki, plesne scene à la Anabellinog serpentinskog plesa, *freak show-ovi* i slične atrakcije. U tom je smislu zanimljiv i hit A. Blooma *Atlantis* (1913), jedan od prvih dugometražnih filmova uopće, adaptacija romana G. Hupmanna inspiriranog potonućem Titanika.⁹³ Osim što je klasičan primjer pripovijedanja nabijenog spektaklom („Titanik prije Titanika“, i štošta drugo) i ljubavnim peripetijama (luda supruga i dvije egzotične ljubavnice, plesačica-zavodnica i umjetnica), film zaustavlja već epizodnu avanturističku radnju i nizom klasičnih scenskih atrakcija.⁹⁴ Sličnu (ne)funkciju u priči ima točka tri Kineza koji vise na perčinima u filmu *Noć osвете* (*Hævnens nat*, 1916) Benjamina Christensena,⁹⁵ a sveprisutni motivi ciganskih i cirkuskih zajednica čine se idealnim ambijentom za takve senzacionalne točke,⁹⁶ poput onih u *Smrtonosnom skoku s kupole cirkusa na konja* (*Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen*, 1912), *Letećem cirkusu* (*Den flyvende Cirkus*, 1912), *Krotitelju medvjeda* (*Bjørnetæmmeren*, 1912), itd.

⁹² „Kao što Singer i mnogi drugi uvjerljivo tvrde, atrakcije nisu nestale, već su integrirane u naraciju brojnih žanrovskih oblika koji su ubrzo pokazivali afinitete prema uzbuđenjima i perceptivnim šokovima, 'pojačavajući' nijeme filmove logikom trijade Raymonda Williamsa“ (Olsson: 245).

⁹³ U izdanju *Danski nijemi klasici* moguće je uz standardni europski završetak vidjeti i još melodramatičniji – patetičan i nagao – “ruski“ tragičan kraj. Uobičajena praksa snimanja alternativnih tragičnih završetaka filmova da bi se zadovoljio ukus ruskog tržišta u ovom je slučaju dodatno bizarna: naime, zbog Hauptmannovog inzistiranja na vjernosti njegovom predlošku, kompanija Nordisk je sastavila ugovor s ruskim distributerima da će se tragičan kraj smjeti prikazivati samo u Sibiru, nadajući se da do Hauptmana neće doći informacija s tog kraja svijeta.

⁹⁴ Među njima je, primjerice, i začudno duga sekvenca nastupa „čovjeka bez ruku“ Arthura Stossa – lika utemeljenog na stvarnoj povijesnoj ličnosti C. H. Unthana (kojeg je, štoviše, Bloom unajmio da u filmu glumi Arthura Stossa).

⁹⁵ „...jednog od najoriginalnijih i najekscentričnijih redatelja nijemog filma“ (Bordwell i Thompson: 64). Iako, karakteristično za Christensena, izlaze iz okvira žanra: i *Noć* i špijunska melodrama *Tajanstveni X* (*Det hemmelighedsfulde X*, 1914) uz senzacionalističku priču (o špijunskim intrigama, lažnim identifikacijama, egzotičnim strancima ili zatvorskim bjeguncima koji teroriziraju fine danske građanske obitelji) ponudili su i antologijski primjer inovativnog stila danske melodrame s jakim stražnjim i bočnim osvjetljenjem koji stvaraju dramatične efekte silueta i pratećim vožnjama kojima se pojačavala napetost i šok (v. Cherchi Usai: 154; Bordwell i Thompson: 64).

⁹⁶ Opisujući procvat danskog filma u 1. svj. ratu, još su Gregor i Patalas isticali primjere egzotičnih i nerealističnih cirkuskih i mondenskih priča s vamp glumicama (Asta Nielsen itd.) (24-26).

Specifičnost ovog filmskog senzacionalizma međutim leži i u oslanjanju na spomenuti intertekstualni rezervoar kojeg analiziraju Singerova i srodna čitanja moderniteta. Singerove je američke, kao i danske primjere senzacionalističke melodrame teško izmjestiti iz okvira tehnološkog napretka, urbanizacije i šire modernizacije koje tematiziraju, i to u dominantno u vizijama destruktivnog moderniteta: od doslovnih fizičkih *Iskušenja velegrada* (*Vid faengslets port*, 1911), do gubitka identiteta u gradskoj masi u *Klaunu* (*Klovnen*, 1926) A. W. Sandberga ili parodiji na taj diskurz u *Slomljenim živcima* (*Nedbrudte Nerver*, 1923), filmu o izvjestitelju kojemu se, od previše senzacionalističkih filmova i tiskovina, počinju priviđati ubojstva. (Kao što bi rekao Pesch u filmu *Dr. Mabuse, kockar* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922): „Ne mogu više podnijeti ovaj tempo! To je moderni kanibalizam!“).

No, među najljepšim je takvim primjerima nijemog filma *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*, 1924) F. W. Murnaua, gdje je priča o starom vrataru koji gubi posao (i, još pogubnije za identitet, uniformu) od uvodnog kadra silaska liftom u gužvu predvorja hotela (moderne arhitekture kakva će se obrušavati na njega i u halucinacijama) obilježena ikonografijom moderniteta.⁹⁷ Na sličnom će tragu Gunning razraditi ulogu tzv. „stroja-sudbine“ („*Destiny-machine*“) kao središnji trop Langovih filmova (Gunning 2000b: xii itd.), kao redatelja čiji je opus idealan primjer za često uočavan rad s figurama moderniteta.⁹⁸

Treba, međutim, napomenuti da čitanja moderniteta ne funkcioniraju na identičan način u pristupima ranom filmu i u ovakvim interpretacijama (primjera iz kasnije povijesti filma). Budući da filmski ni brojni kinematografski fenomeni nisu zadržali istu formu nakon što je zadominirao narativni film, neće se ni analizirati kao dio *sustava filma atrakcije* (odnosno, niti kao njegov rezidualan oblik u žanru rane senzacionalističke melodrame). Poveznice moderniteta i filma i nakon njegovog ranog razdoblja nadovezivat će se često na iste topose i teorije moderniteta i inspirirati revizionističkim pogledom na povijest filma. Doseg revizionističkog pristupa ranom filmu, osim u metodološkoj inovativnosti, leži, međutim, i višeznačnosti ili rasponu fenomena obuhvaćenih pojmom *filma atrakcije*. Na opisu specifičnih modusa proizvodnje, distribucije, prikazivalaštva i drugih aspekta filmskih

⁹⁷ Oko središnjeg motiva rotirajućih vrata hotela – „istovremeno dehumanizirajući stroj, metafora za medij u kojem [Murnau] radi i kolo sreće“ (Buzzard: 572) – razvija se npr. studija moderniteta *Perpetual revolution* J. Buzzarda.

⁹⁸ „[Lang je] majstor izražavanja neuroza suvr. svijeta te prikaza podneblja tjeskobe i gotovo sudbinske nemoći čovjeka u susretima s politikom i suvremenom civilizacijom“ (Peterlić 2003a: 329). „Stroj-sudbinu“, kao krovnu figuru Gunningovih analiza Langovih filmova, ovdje je samo ugrubo moguće definirati kao čitanje Langovog stila u kulturološkom okviru, odn. u odnosu sa mrežom telefona, satova, novčanih transakcija i drugih sinegdoha novih oblika društvenosti metropolisa i moderniteta i njihovih fantazmagorija (treba se samo sjetiti monstruoznih vizija tehnologije u *Metropolisu* i u *Dr. Mabuseu, kockaru* – kao i u drugim inkarnacijama Dr. Mabusea, antologijskom uprizorenju modernih paranoja u liku poremećenog psihoanalitičara koji stoji iza burzovnih prevrata i drugih neuprizorivih temelja modernog svijeta).

kultura, odnosno na zaključcima o distinktivnosti rano filmskih i kinematografskih praksi, temeljila se i redefinicija rano filmske forme, kao i metodologije povijesti ranog filma. Takav zamah u redefiniciji filmske historiografije karakterističan je za izučavanje *filma atrakcije* - kao pojma definiranog međuodnosom filma i drugih manifestacija moderniteta.

3.3. Iznalaženje (be)smisla „teze o modernitetu“: o metodologiji filmskih teorija moderniteta

„Ograničenja pod kojima se film razvio u našoj kulturi djelovala su tako da otuđe intelektualce te se analitička i spekulativna energija, koju potičemo na drugim područjima kritičkog diskurza, u pisanju o filmu uglavnom odbacuje kao arogantnost ili pretencioznost – kada se, kao u ovom slučaju, otvoreno ne priznaje da se sagledava kao ugrožavanje.“ Annette Michelson⁹⁹

„Modernitet je prolazna, nepostojana, slučajna polovica umjetnosti [...]; jer gotovo sva naša originalnost potječe od pečata što ga *vrijeme* otiskuje na naše osjećaje“ (Charles Baudelaire cit. u Calinescu: 54-55)

Odrednica „teze o modernitetu“ – kao naziv za kulturološke analize (ranog) nijemog filma – kako su je koncipirali Charlie Keil i David Bordwell u više polemičkih tekstova, s poduljom razradom u Bordwellovoj *O povijesti filmskog stila*, nije zaživjela među samim autorima teze (Bordwell 2005: 176-196; Gunning 2006: 302-315). Singer je među rijetkima prigrlio tu etiketu za opis svoga rada, odnosno teorijske tradicije koju je nazvao i „newyorškom školom“, po mjestu gdje se 1990-ih formirala većina pionirskih radova filmologa poput Guiliane Bruno, Lea Charneya, Toma Gunninga, Miriam Hansen, Lynne Kirby, Lauren Rabinovitz i drugih. Zajednički „interes za proučavanje pojava filmskog medija u kontekstu senzornog okružja urbanog moderniteta, njegovog odnosa s kasno devetnaestostoljetnim tehnologijama prostora i vremena i interakcijama sa supostojećim elementima nove kulture razvijenog kapitalizma“ (102) predmet su njegova promišljanja, kao i Bordwellovi, Keilovi i drugi kritički komentari s kojima Singerova studija dijalogizira.

Singerova metodološka razrada „teze o modernitetu“ jedna je od najiscrpnijih, no na mjestima i najmanje uvjerljivih, prvenstveno u dijelovima studije *Melodrama and Modernity* koji se pretvaraju u revnu, čak i začudnu apologiju vlastite teorijske paradigme. Bordwellove

⁹⁹ Odgovor Michelson na kritike Bazinove knjige *Što je film* 1967. godine (Michelson: 67). Za sličan komentar na kritike revizionističkih čitanja moderniteta v. Gunning 2006. Michelson je inače često navođena inspiracija nizu autora „opozicijskih“ i „revizionističkih“ tekstova o nijemom filmu.

kritike teze o modernitetu kao primjera „kulturalizma“, odnosno tipa „velike teorije“ kakvu u akademskim krugovima upražnjavaju kulturalni studiji (Bordwell 2005: 178), glavni su sugovornik Singerovih pokušaja da se teza legitimira nalaženjem opipljivih znanstvenih temelja. Ilustrativan je tom smislu dijalog s Bordwellovim propitivanjem biološke odnosno evolucijske utemeljenosti argumenta „povijesti pogleda“. Prema Bordwellovoj argumentaciji, promjene modusa percepcije i općenito modernog urbanog iskustva nisu bile dovoljno dugotrajne i tektonske da bi dovele do evolucijskih prilagodbi čovjekovog senzornog aparata, pa se stoga može govoriti samo o pojavi novih „navika i vještina“, koje nisu ni univerzalne, a i s vremenom („uz malo vježbe“) im se čovjek i prilagođava. Za Bordwella taj zaključak predstavlja prirodno-znanstveni dokaz neutemeljenosti teorijskih poveznica modernosti i filma (Bordwell 2005: 179-180; Singer 2001: 118).

Singer se stoga i sam branio od bauka (ortodoksnog) kulturalizma,¹⁰⁰ ne držeći dovoljnim svoj razrađeni prikaz proizvodnje modernosti u tekstualnim praksama vremena, već prizivajući u pomoć argumente prirodnih znanosti. Pozivajući se na eksperimente s drugim primatima, neurofiziologiju te najnovija dostignuća prije svega evolucijske biologije, taj dio Singerovog „osmišljavanja teze o modernitetu“¹⁰¹ možda i daje odgovor na spomenutu fiziološku dilemu, no čini to banaliziranjem matičnog polja. Takva strategija podsjeća na Bordwellovu kratku digresiju o Benjaminu u kojoj kritiku revizionističkih kulturalnih čitanja širi na propitivanje njegovih teorijskih postavki: „Svoj najpoznatiji esej Benjamin započinje Valeryjevim citatom: 'U posljednjih dvadeset godina ni materija, ni prostor, ni vrijeme nisu bili ono što su bili od pradavnih vremena.' Benjamin nije dodao 'barem ponekad' ili 'češće da nego ne' ili 'za određeni dio populacije'“ (Bordwell 2005: 182).¹⁰² Patus je simptomatičan jer Bordwellova usputna kritika Benjaminova i ideal-tipskih konstrukcija reflektira širi problem neprepoznavanja legitimnosti socioloških, estetskih i inih teorija (moderniteta), što otežava i diskusiju o njihovim mogućim dijalozima s filmskom.

¹⁰⁰ Odnosno „prevladavajuće dogme po kojem je sav identitet – uključujući 'tijelo' – društveno konstruiran.“; „Bilo bi kratkovidno za bilo koji kulturalni argument da zanemari rudimentarnu činjenicu da se svaka povijesna varijabilnost može desiti samo unutar bioloških parametara koji su evoluirali u čovjekovom organizmu“ (Singer 2001: 311).

¹⁰¹ I drugdje u knjizi, ali posebno u poglavlju *Making sense of the Modernity Thesis* (Singer 2001: 101-130).

¹⁰² U svjetlu te vrste argumentacije čini se jasnija i napomena Roberta Stama s početka knjige *Film Theory: An Introduction*, odnosno njegov komentar na pristupe filmskoj teoriji „[...] koji ne priznaju da se zaigranost, oksimoroni, paradoksi u tekstovima W. Benjaminova ili R. Barthesa ne mogu bez gubitka razbiti na suhoparan niz 'tvrdnji', na silogističku armaturu iz koje su iscijeđeni svi životni sokovi. Ponekad tenzije i dvosmislenost *jesu* poanta. Niti je filmska teorija neka vrsta konceptualne igre šaha koja vodi nepobitnom šah-matu. Teorije umjetnosti nisu u pravu ili krivu na isti način na koji to jesu znanstvene teorije. (Zapravo, neki bi rekli da i znanstvene teorije znaju baratati s metaforama i približnim vrijednostima.) Nemoguće je diskreditirati Bazinov teorijski pokušaj obrane talijanskog neo-realizma na isti način kao što se diskreditiraju argumenti zastarjelih 'znanstvenih' pristupa poput frenologije ili kranilogije.“ (Stam: 8)

Pitanje objašnjavanja transformacije stila logično je središnja preokupacija Bordwellove knjige *O povijesti filmskog stila*, u kojoj se parcijalističko tretiranje filmske povijesti revizionista vidi kao izrazito pozitivna „prekretnica u historiografiji“ (u odnosu na sveobuhvatnije sheme standardnih, dijalektičkih i opozicijskih povijesti stila).¹⁰³ S druge strane, upliv kulturoloških čitanja¹⁰⁴ kritizira se jer „ni jedno od djela ne bavi se pitanjem kako obilježja modernosti mogu objasniti stilski kontinuitet i promjene u filmskoj praksi“ (Bordwell 2005: 349). Preciznije, retoričko pitanje u osnovi Bordwellovih, Keilovih i većine kritika „teze o modernitetu“ je sljedeće: ako film atrakcije na neki način reflektira značajke moderniteta, kako objasniti transformacije k narativno integriranom filmu od 1900-ih do 1910-ih, odnosno dominaciju klasičnog stila koja je uslijedila? (Bordwell 2005: 183; Olsson: 25)

Problem, dakle, nastaje u velikim očekivanjima da se, s jedne strane, sva čitanja moderniteta utemelje u empirijski utemeljenim teorijama (tj. „povijestima percepcije“), i s druge, da takve interpretacije ponude izravna kauzalna objašnjenja evolucije filmskog stila (koja bi pokušala istisnuti druge tipove istraživanja). Zbog takve će se kauzalnosti, implicitne pojmu „teze“ o modernitetu, Gunning ograđivati od takve kategorizacije svojeg opusa, Singer će uočavati nedostatke kritika „reduktivno shvaćene teze o modernitetu“ (10), a Olsson nedavno zaključiti da „teza kao teza“ i dalje traži pristaše zbog skromnijih ambicija autora koji usvajaju modernitet kao interpretativni okvir (Olsson: 25). Olssonove analize švedskog nijemog filma, kao i njegova recentnija studija ranog američkog filmskog tiska primjer su kako klasične metode filmske historiografije (poput istraživanja razvoja narativnih struktura, distribucije i prikazivanja, cenzorskih praksi, diskurza o filmu u profesionalnom i neprofesionalnom tisku) ne isključuju šire zaključke o modernitetu (već ih, upravo suprotno, omogućuju i potiču) (Gunning 2005: 307).¹⁰⁵

¹⁰³ „Svatko tko danas prodaje Méliès-Porter-Griffithovu nasljednu liniju ili pjeva pjesmicu da je Griffith izumio 'filmski jezik' jednostavno nije slušao dovoljno pažljivo. Poput vještih povjesničara drugih disciplina, revizionisti su izradili detaljna objašnjenja lokalnih pojava. Prikupili su i organizirali svježe i temeljno istražene podatke. Izbjegli su teleološke obaveze standardne i dijalektičke verzije, a njihovo je razmatranje raznovrsnih praksi rezultiralo raznovrsnijim i iznijansiranim prikazima od Burchovih općih, klasno obilježenih objašnjenja. Revizionisti su bogato razradili Bazinove uvide u ono što su njemački povjesničari umjetnosti nazvali 'nesuvremenost suvremenog' – činjenice da u svakom danom trenutku koegzistiraju vrlo različite stilске tendencije.“ (Bordwell 2005: 176)

¹⁰⁴ Kao reprezentativan primjer navodi se zbornik L. Charneya i V. Schwartz *Cinema and the Invention of Modern Life*.

¹⁰⁵ Metodološke modele za filmske teorije moderniteta trebalo je stoga potražiti u poljima u kojima su takvi pristupi uvrješeni, recimo u općim postavkama susjednih humanističkih disciplina, kao što ih sažima npr. komentar u knjizi *Antimodernizam* Z. Kravara: „Donekle slično kao što pjesnici neupućeni u teoriju stiha sastavljaju ispravne jedanaesterce ili heksametre, tako i antimodernistička očitovanja iscertavaju prepoznatljive figure, koje naknadnom proučavatelju, 'školniku', omogućuju ne samo da lako i bezbolno apstrahira, nego i da

Diskusija o filmskim teorijama moderniteta, međutim, nije zaključena već je u novije vrijeme i počela dobivati na zanimljivosti s priložima koji su, bilo da je riječ o užoj tematici „teze o modernitetu“ (v. Turvey 2011) ili o obuhvatnijim pitanjima filmske teorije, često ukazivali na korisnost Bordwellovih i sličnih opaski kao poticaja na raspravu, ali prije svega na nedostatke takvih sveopćih kritika interpretacije, „velike teorije“ i sl. (v. Rodowick; Doane: 81f).¹⁰⁶ Zanimljiv je stoga i obrat koji se desio u određenju same „teze o modernitetu“, barem ako je suditi po recentnom tekstu Bena Singera *The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse*.¹⁰⁷ Saževši „osnovne premise recentne filmske teorije zainteresirane za lociranje filmova u senzornim, intelektualnim, institucionalnim i vernakularnim kontekstima moderniteta“ (Singer 2009: 37), Singer se vraća vlastitim ranijim postavkama u poglavlju *Rethinking the modernity thesis* i prepoznaje slijepu ulicu u metateorijskim pokušajima da se „iscrtaju opipljivi kauzalni i 'zbiljski' kauzalni procesi“ između filma i kulturnih determinanti (44). No dodaje da analiza diskurza ni ne treba ići tim putem, odnosno odgovarati na pitanje jesu li tadašnji kritičari bili u pravu (kada su pisali o filmu kao simptomu urbanog moderniteta i utjecaju na čovjekov perceptivni aparat) jer se ne vodi tim znanstvenim principima. Drugim riječima, Singer odustaje od empirijski utemeljenih, a dalje u tekstu i drugih teza o mijenama u percepciji, ističući važnost i intelektualnih ili „misaonih“ reakcija na film – kao bitnog predmeta interesa povijesti filma (44-45).

Drugi je zaključak Singerovog novog teksta, odnosno redefinicija „teze o modernitetu, vezan za uvažavanje pluralnosti, odnosno ambivalentnosti diskurza moderniteta. Nasuprot spominjanog tzv. dinamičkog modela (Singer 2009: 29) ili, kako su ga još nazivali, futurističke (Rothman: 316) definicije odnosa filma i moderniteta¹⁰⁸ – koji se fokusirao na manifestacije „noviteta, brzine, mobilnosti, nestabilnosti, kretanja, kontingencije, transformacije, atrakcije, šoka, distrakcije, hiperstimulusa itd.“ (38) – naglašava paralelno postojanje drugih, posebno antimodernističkih impulsa, odnosno višeznačnost i kontradiktornost moderniteta kao okvira za promišljanje povijesti ranog filma.

pretpostavi kako je *causa formalis* tih figura na neki način djelovala u povijesnom kontekstu antimodernizma“ (Kravar: 35).

¹⁰⁶ U tom smislu indikativna je Bordwellova sintagma *Interpretation Inc.*, sarkastičan naziv za dominantni filmsko-teorijski „establišment“; v. npr. komentar Koskinen, odnosno napomenu da bi prikladnije bilo govoriti o „*Bordwell and Carroll Inc.*“ s obzirom da su naslovi tih autora danas bestseleri, odnosno propisana literatura na filmskim kolegijima po cijelom svijetu (Koskinen 1998: 166, 180).

¹⁰⁷ Tekst je npr. nagrađen u kategoriji znanstvenog članka na konferenciji SCMS 2011 (*Society for Cinema and Media Studies*).

¹⁰⁸ Opisivanog u prethodnom poglavlju u kontekstu filma atrakcije ili tzv. intertekstualnog rezervoara senzacionalističke melodrame.

Singerov je esej zanimljiv kao indikator šire klime vraćanja afirmativnijeg, odnosno produktivnijeg stava prema filmskim teorijama moderniteta, no osnovne su njegove postavke, kako o metodi, tako i o višeslojnosti moderniteta, poznate od ranije. Mnogoznačnost moderniteta zaštitni je znak i antologijskih revizionističkih tekstova, prije svega onih o filmu nakon *filma atrakcije* – poput analize *Netrpeljivosti* (*Intolerance*, 1916) Miriam Hansen ili njome inspiriranih Gunningovih čitanja antimodernizma i drugih slojeva *Metropolisa* tj. moderniteta u Langovim filmovima.¹⁰⁹

Stoga će se kratkim prikazom Hanseničine studije filma *Netrpeljivost* – zanimljivog u kontekstu ovog rada i kao dalekog srodnika mrežne naracije na filmu – ilustrirati i jedno čitanje moderniteta koje nadilazi okvire sustava, odnosno teorijske paradigme filma atrakcije.

Rane filmske teorije Kracauera i drugih, kojima je Hansen posvetila većinu svog opusa, mogu se i putem njenih analiza dovesti u vezu s revizionističkom poviješću filma, posebno s interesom za instancu čitatelja i recepciju. Njena najpoznatija praktična izvedba tih postavki je analiza *Netrpeljivosti* koja čini središnji dio knjige *Babel and Babylon: Spectatorship in the Silent American Film*. Naslov upućuje na višeznačnost motiva Babilona i Babilonskog tornja koji se tradicionalno vežu za film, među kojima su osnovna značenja mit univerzalnog jezika, ali i nesvodivi pluralitet jezika (ili naličje tog mita).

Film paralelno razvija četiri priče iz različitih povijesnih razdoblja koje su povezivane s različitim filmskim kodovima od kojih su svi tada već bliski stilskim anakronizmima,¹¹⁰ u odnosu na modernu (američku) priču koja odgovara klasičnom stilu (i jedina ima i sretan završetak). Čitanje takve konfiguracije kao uprizorenja progressa filmske umjetnosti prema klasičnoj naraciji, odnosno kao apoteoze klasičnog stila, Hansen potkrepljuje povijesnim referencama koje Griffithov projekt stavljaju u kontekst tada aktualnih teorija (npr. B. Balásza, V. Lindseya i samog Griffitha) o filmu kao novom univerzalnog jeziku, koji bi nadišao one postojeće i ponudio oblik „vizualnog esperanta“ (Hansen 1996: 193f). Međutim, „veličanstven neuspjeh“ tog projekta¹¹¹, „prve komercijalne katastrofe u povijesti američke

¹⁰⁹ O tome svjedoče i knjige Kerra, Casettija i drugih koji su modernitet opisivali u terminima antinomija ili paradoksa, odnosno pluraliteta diskurza moderniteta. I u filmskoj historiografiji, revizionističkoj i ranijoj, može se naići na takva čitanja ranog i kasnijeg filma (tako još Burch nalazi spenglerovski antimodernizam, kao tipičnu onodobnu referencu, u *Dr. Mabuseu, kockaru*; Burch 1991: 226).

¹¹⁰ Priča o Kristu vezuje se za rano filmski žanr uprizorenja prizora iz Biblije (*Passion Plays*), priča o Hugenotima evocira *film d'art* kodove, priča o Babilonu ima preteče u europskim, posebno ranim talijanskim povijesnim spektaklima poput *Cabirie* (1914) (v. Hansen 1996: 173-4)

¹¹¹ Ili, riječima Philipa Rosena „Klasični stil ima svog genijalnog oca (Griffith), svog prvorođenog sina (*Rodenje nacije*) i svoj prvi veličanstveni izrod (*Netrpeljivost*)“ (cit. u Hansen 1996: 30-31).

kinematografije“, dovodi se u vezu s kakofonijom filmskih, ali drugih kodova¹¹² – i, shodno tome, često isticane redundantnosti kojoj film pribjegava da bi usustavio različite priče, odnosno idiome – koji ga čine nedovoljno klasičnim i „transparentnim“ (Hansen 1996: 193ff).¹¹³

Opsežnost daljnjih povijesnih referenci koje Hansen uključuje u analizu filma kroz osnovnu tenziju „gigantske koncepcije“ *Netrpeljivosti* (Stojanović 1998: 12) i mnoštva mogućih čitanja filma koji se zna nazivati i „gigantskom ruševinom moderniteta (Hansen 1996: 132) čini ovu studiju dobrom ilustracijom slojevitosti revizionističkih pristupa „modernitetu“.

Zbog toga je spomenuta konstatacija da među čitanjima modernita prevladavaju analitičko-interpretacijski radovi u odnosu na metodološke rasprave u slučaju revizionističkih povijesti sretna okolnost jer ključni tekstovi te tradicije nisu rasprave o „tezi“ o modernitetu. Iste su manje zanimljive bilo od Bordwellove revizije povijesti dubinske mizanscene ili analiza filmova Michelson i Gunninga, da uzmemo za primjer još dva teoretičara „opozicijske“ i „revizionističke“ tradicije čiji tekstovi šire zaraznu fascinaciju nijemim filmom zadnjih par desetljeća.

3.4. Istočno od moderniteta: vernakularnost modernizma i „paradigma film-grad-modernitet“

The psychology of the triumph of cinema equals the psychology of the metropolis [...] because the metropolitan spirit, constantly rushed, staggering from fleeting impressions, curious and impenetrable — is exactly the soul of the cinema. (njemački kazališni kritičar Hermann Kienzl 1911, cit. u Abel: 631)

„Ovako stoji stvar: Svi mi živimo na jednoj provincijalnoj stanici austrijske južne željeznice i kolodvor naš je jednokatnica iz crvene cigle. Provincija!“ (M. Krleža: *Izlet u Rusiju*, 1926)

¹¹² Iako je Griffith univerzalni jezik filma želio pretpostaviti drugim kodovima, sažimanje povijesti civilizacija obiluje referencama na njihove dokumente. Pisani jezik (Knjiga netrpeljivosti, hijeroglifi i natpisi na kamenim pločama kao podloga međutitlova itd.) je stoga nesvodiv na „univerzalan“ vizualni, kao što funkcionira i kao nužan oslonac filmskom (npr. u međutitlovima kojima se pokušava usustaviti paralelno izlaganje priča i kojima su zamjerali pretjeranu didaktičnost, tj. redundantnost autorskih intervencija koje prekidaju narativni tijek) (cit. u Hansen 1996: 140f).

¹¹³ Osim četiri paralelne radnje (s prevlašću tematskih paralela i spektakla nad klasičnom naracijom) fragmentiranosti priče pridonose i druge narativno neintegrirane epizode, poput epiloga (prizor rata koji prekidaju anđeli) ili lajtmotiv-kadar majke koja njiše kolijevku. I Peterlić tako rezimira (zanimljivo u kontekstu rada o mrežnoj naraciji) kako je struktura filma bila publici odbojna (Peterlić 2003b).

Tema „alternativnih“, „vernakularnih“ ili slično nazvanih modernizama i moderniteta čini se sveprisutna u novijoj kulturalnoj teoriji i njen se uspon veže za preispitivanje klasičnih definicija modernizma i šire moderniteta. Uprošćeno, moglo bi se sažeti: interes se širi s (estetskih) modernizama na modernitet (u analogiji s kulturom kao sveukupnim načinom života), odnosno na različite (lokalne) izvedbe modernizma i moderniteta.¹¹⁴

Među raznim manifestacijama paradigme i u sjecištima kulturalne i filmske teorije izdvojiti će se jedan polazišno filmološki pristup, odnosno kovanica „vernakularnog modernizma“ M. Hansen, koja sažima njeno promišljanje odnosa moderniteta i klasičnog stila. U eseju *Classical cinema as vernacular modernism*, Hansen se nadovezuje na spomenute redefinicije modernizma,¹¹⁵ a vezuje ih za rane filmske teorije koje su u filmu nalazile novi univerzalni jezik, kao i privilegirani medij, a istovremeno i prostor za refleksiju o modernitetu. Fokus eseja je stoga na širenju značenjskog opsega klasičnog stila, i to u svjetlu njegovih uporaba, od fascinacije Šklovskog i sovjetskih filmaša američkim „filmskim šundom“ (Hansen 1999: 60) do svakodnevnijih artikulacija ili „prevođenja“ (68) klasičnog stila u američkim i drugim filmskim kulturama. Klasični se stil iz te vizure promatra kao „svojevrsni prvi svjetski vernakular“, koji je prenosio kao i prevodio iskustvo moderniteta, dakle istodobno funkcionirao kao medijator i kao polje refleksije o tom naširoko rasprostranjenom iskustvu (67f).

Paradigma film-grad-modernitet (Brunsdon 2010) zna se koristiti kao kišobranski termin za jednako tako šarolik niz primjena, posebno nakon vala teorijskog interesa od 1990-ih za odnos filma, imaginarija grada i šireg iskustva urbanog moderniteta. Kao u i drugim čitanjima moderniteta, film se promatra i kao proizvod i kao agens tehnološke reprodukcije, masovnosti, distrakcije, komodifikacije i srodnih procesa tradicionalno upisivanih u film kao

¹¹⁴Zbornik radova (s tematskim rasponom od filma ili industrijskog dizajna do teorija moderniteta) objavljen povodom istoimene izložbe *Utopija i stvarnost: švedski modernizam 1900-1960te* (2001.), može služiti kao ilustracija šireg interesa za temu: „Usprkos svojim internacionalnim korijenima, švedski modernizam ima i specifična lokalna obilježja. Drugdje u Europi – posebno u zemljama iza nekadašnje željezne zavjese – otkrivaju se danas lokalne modernističke povijesti, čime se i nijansira slika „centra“ u odnosu na takozvanu periferiju. Postoji li isto tako i 'tipično švedski' modernizam?“ (Widenheim i Rudberg: 12-13; v. i Mattson i Wallenstein 2009). Osim „lokalizacije“, opća su mjesta teorija alternativnih modernizama i širenje interesa na tradicionalno vanumjetničke prakse; i J. P. Mitchell je npr. pisao o erupciji „novih, revizionističkih povijesti modernizma“, u koje se uključuju „svjetovne“ preokupacije, poput masovne kulture, popularnih medija, „industrijskih“, „primitivnih“ i inih „alternativnih modernističkih tradicija“ (Mitchell 1995: 239; v. i Danius: 7f; Hansen 1999; T. Mitchell).

¹¹⁵ „Već nekih desetak godina iz raznih se teorijskih smjerova izmiještaju postojeće genealogije i iscrtavaju alternativne forme modernizma, na Zapadu i u drugim dijelovima svijeta [...] modernizam obuhvaća cijeli set kulturalnih i umjetničkih praksi koji bilježe i promišljaju procese modernizacije i iskustvo moderniteta, kao što su masovno proizvedeni i konzumirani fenomeni mode, arhitekture, dizajna, reklamiranja, fotografije, radija, filma i sl. Nazvala sam ovaj tip modernizma *vernakularnim*, jer pojam [*vernacular*] kombinira dimenziju svakodnevnog, s konotacijama jezičnog idioma, dijalekta, cirkulacije, prevodivosti itd.“ (Hansen 1999: 60).

sinegdohu ne samo modernizacije već i moderniteta – čije fikcije film proizvodi. Kao potka tih čitanja koristit će se ponovo primjeri ispreplitanja tih fenomena u povijesti kritičkih,¹¹⁶ teorijskih i drugih tekstova. I u propusnoj kategoriji „gradskih filmova“ nije teško naići na ilustracije takvog prožimanja;¹¹⁷ moguće je birati iz kaleidoskopa primjera poput *Grada (The City, 1939)* – filma na kojem je surađivao kulturni teoretičar grada Lewis Mumford, a čija se distopijska vizija modernizacije američkog grada vezuje za filmska uprizorenja ritma velegrada gradskih simfonija.

Metodološka dominantna suvremenih teorija filma, grada i moderniteta s druge se strane često sažima opisom općih mjesta koji dijeli presjek tih pristupa. S jedne se strane njihova geneza pripisuje rastućem interesu za interdisciplinarnost implicitnu pojmu kulturalnih studija i njihovom teorijskim nasljeđu – pa će se bliska tematika i interpretacije pojavljivati u naslovima pripisivanim kulturnoj geografiji, urbanoj sociologiji, vizualnim studijima itd. (v. Tonkiss; Atkinson et. al). Shodno tome, interes za film dovodi se u vezu sa utjecajem pojedinih teorija prostora (Lefebvrea, de Certeaua itd.) gdje se naglasak pomicao prema reprezentacijama ili zamišljajima grada, odnosno ulozi simboličkih praksi u proizvodnji značenja ili „mjesta“ grada. Konačno, kao metodološka opaska navodit će se primjedba da „među postojećom (i rastućom) literaturom o gradu i filmu prevladavaju analize filmova i gradova kao teksta ili kao reprezentacija“, pa će opće mjesto biti i težnja za prevazilaženjem te metode (Mazierska i Rascaroli: 2f; Shiel i Fitzmaurice: 4).

Ogledni primjer paradigme može se naći u tekstu *Grad i kino: moderni prostori*, objavljenom u zborniku *Vizualna kultura* (C. Jenks ur.), koji osim reprezentativne interpretativne matrice nudi i neke od tipičnih filmskih primjera na kojima se ista ilustrira. Uzevši za metodološku vodilju esej M. de Certeaua *Hodanje gradom*, Donald gradi kostur svog teksta na opreci između s jedne strane courbusierovske, racionalističke, apstraktne, analitičke, čak i dehumanizirajuće reprezentacije grada i, s druge strane, fantazmagoričnih, odnosno palimpsestnih uprizorenja grada koji uključuju i dimenzije imaginarnog, potisnutog i sl.¹¹⁸ Za prvu skupinu su ilustrativni filmovi primjeri gradskih simfonija poput *Čovjeka s filmskom kamerom (Človek s kinoapparatom, 1929)*, a za drugu slojevitije vizije gradova

¹¹⁶ „Kritičar su bili fascinirani onim što su otkrivali kao blisku kvalitativnu korespondenciju između učinka filma na osjetila i fenomenologije metropolisa, a najčešće su poveznice bile perceptivni intenzitet, brzina i fragmentarnost prikaza.“ (Singer 2009: 42)

¹¹⁷ Osim kod pristupa uskog filmsko-povijesnog fokusa (kao npr. u slučaju analiza ranog putopisnog filma), „gradski film“ se u pravilu koristi kao nadžanrovska kategorija koja obuhvaća šarolik set dokumentarnih i igranih filmova, pri čemu je neki oblik tematizacije grada jedini kriterij selekcije (v. npr. Donald 1999. i 2001.; Clarke; Mazierska i Rascaroli; Shiel i Fitzmaurice; Brunsdon).

¹¹⁸ Srodna će se opreka, isto tako predstavljena de Certeauovom vizualnom metaforom, koristiti i u tumačenjima mrežnih naracija o kojima će biti riječi.

poput onih u *Metropolisu* i posebno novijim tipskim primjerima „postmodernističkih“ gradskih filmova.¹¹⁹

Istovremeno, ako se fokus suzi npr. na skupinu filmova iz 1920-ih i 1930-ih za koje se ustalio naziv *simfonije velegrada* ili *gradske simfonije (city symphony)*,¹²⁰ moguće je naći i drukčija čitanja odnosa filma grada i moderniteta.

Kao i brojne mrežne naracije o kojima će biti riječi, gradske simfonije povezuje ista tema grada, odnosno „jednog dana u životu grada“, panoramski prikazanog kroz kaleidoskop ambijenata i „aktera“, od buđenja i pokretanja gradskog mehanizma do smiraja. Za razliku od mrežnih naracija, pa i njihovih očitijih preteča poput *Ljudi nedjeljom (Menschen am Sonntag, 1929)*, kaleidoskopski prikazi gradskog života uglavnom se ne fokusiraju toliko na praćenje nekolicine individua tj. radnji koliko orkestriraju gradski kolaž ritmičkim uzorcima, odnosno grade složenije strukture „ponavljanjem slika, tema i motiva koji stvaraju dojam kontinuiteta i razvoja tema“ (Barsam: 28). Kao *eksperimentalne* gradske dokumentarce, kako glasi sažeta definicija, gradske je simfonije stoga moguće locirati između dokumentarnih gradskih filmova i eksperimenata na tragu *apstraktnog filma*, posebno tzv. *vizualnih simfonija* poput Eggelingove *Dijagonalne simfonije (Symphonie Diagonale, 1921)* ili Ruttmanovog *Opusa IV (1925)* (Saveski: 54f; Bordwell i Thompson: 181).

U opisima žanra nadalje se često izvodi zaključak kako tematskom fokusu na „grad viđen kao poprište progressa i modernizacije“ (Mennel: 23), na apstraktni ili konceptni grad sociološkog diskurza, odgovara prevođenje grada na apstraktne oblike i kompozicije i ritmičke obrasce, odnosno na „dehumanizirajuću geometriju“ (Donald 2002: 111f) analitičkog pogleda na grad kakvog je gradskim simfonijama pripisao Donald.¹²¹ Slična tumačenja gradske simfonije kao ne samo paradigmatškog primjera modernističke poetike u dokumentarnom filmu nego i emblematskog uprizorenja (moderniteta kao) modernizacije spadaju i u set uvriježenih interpretacija – iako se u pravilu govori o ideji simfonije, s opaskama o „šarolikosti stila i pristupa“ među tako različitim primjerima filmova koji se

¹¹⁹ „Želimo li razumjeti labirintski grad, možda bismo se trebali odreći modernističke vizije gradskih simfonija i još se jednom uputiti stazom 'snenih figuracija'“ (Donald 2002: 129). U shematskom prikazu paradigme *film-grad-modernitet* Brunson je temama pridružila i tipične filmske primjere: za „Modernitet/modernizam (1)“ ilustrativni su primjeri gradske simfonije, za „Modernitet/modernizam (2)“ film noir, Rim iz filmova talijanskog neo-realizma i Pariz iz filmova francuskog novog vala, za „Postmodernizam“ *Istrebljivač (Blade Runner, 1982)* (primjer koji koristi i Donald) i *Nebo nad Berlinom (Der Himmel über Berlin, 1987)*, za „post-postmodernitet“ *Lilja zauvijek (Lilja 4-ever, 2002)* *Na rubu raja (Auf der anderen Seite, 2007)* itd. (Brunson 2010).

¹²⁰ Izbor tog „žanra“ (Bordwell i Thompson: 181) za ilustraciju dva teorijska pristupa koja su tema ovog poglavlja vodi se i logikom paralela koje će se u literaturi o mrežnim naracijama nalaziti između tih suvremenih gradskih filmova i gradskih simfonija.

¹²¹ Na sličan način B. Mennel u poglavlju *Modernist aesthetics: the city symphony* opisuje prototipski primjer žanra, film *Berlin: simfonija velegrada* W. Ruttmana, sažimajući taj klasični interpretativni obrazac, a koji se nadovezuje još na Kracauerovu dijagnozu Ruttmanovog filma kao eksperimentalne apstrakcije (Mennel: 38).

upisuju u žanr kao što su *Manhatta* (1921) ili *Samo sati* (*Rien que les heures*, 1926) (v. npr. Mennel: 32f).¹²²

S druge strane, razmišljanja na tragu vernakularnog modernizma mogu dovesti i do drukčijih interpretacija povezivanjem umjetničkih praksi (gradskih simfonija) s masovnijim proizvodima moderniteta (v. i Danius:1f). Simfonije se, štoviše, čine kao idealan materijal za takvu analizu jer se filmovi poput Ruttmanovog i Vertovljevog svrstavaju u kanon avangarde u dokumentarnom filmu, dok se istovremeno radi o obrascu kojeg su osim velegradskih čvorišta poput New Yorka, Berlina ili Pariza – pokušali simulirati ili uprizoriti i razni provincijalni odnosno manji gradovi. Simfonije se tako mogu naći od Sao Paula do Stockholma ili Zagreba,¹²³ da izdvojimo samo neke koji fasciniraju pregovaranjem s estetikom modernizma, kao i komentarima na lokalne izvedbe modernizacije i moderniteta. Uz takva prevođenja modernizma na vernakulare, sliku žanra gradskih simfonija dopunjuju i amaterski, namjenski i drugi gradski filmovi s margine filmske povijesti. Kao što se navodi u uvodu kompilaciji *Neviđeni film: Rani američki avangardni film 1894-1941 – Amater kao autor* (*Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941; Amateur as Auteur*), iza gradske simfonije *Manhatte* – koja se obično smatra pionirskim primjerom američkog avangardnog filma, iako je početno prikazivana kao tzv. *scenic* Manhattana – stoji cijela jedna „nevidljiva“ povijest amaterskog filma.¹²⁴ Rječnikom teorijske tradicije koja dijeli fascinaciju takvim vernakularno modernističkim praksama, ti bi se filmovi mogli podvesti pod Gunningovu kategoriju „minorne kinematografije“ (*minor cinema*). Preuzimajući termin od Deleuzea i Guattarija,¹²⁵ Gunning ga koristi za spojeve avangardnog i amaterskog filma šireći time definiciju filmske avangarde i na njene periferne ili marginalnije manifestacije, u filmovima koji su štoviše „svjesni svoje marginalnosti“ i koriste ju kao kritički potencijal (v. Gunning 1989: 2f)

¹²² I Donaldov esej tako nijansira između primjera, pretpostavljajući Ruttmanov *Berlin* filmu *Čovjek s filmskom kamerom*, izdvajajući motiv (samoubojstva žene) – kojim se Ruttmanov film inače u literaturi „iskupljuje“ od (kracauerovske) kritike zbog dehumanizirajuće apstrakcije. Obično je u temelju takvih kritika nedostatak individualiziranih likova, odnosno prikaz ljudi kao bezlične *mase*, pa se za primjer s druge strane spektra uzima Cavalcantijeva simfonija *Samo sati* (koja iz mase izdvaja nekolicinu likova i na njihovim pričama gradi sliku Pariza kao grada socijalnih kontrasta između dekadentnih Parižama koji dokoliče po bazenima, kupuju podveze u buticima, šišaju pse i sl. i, s druge strane, individualiziranih likova prostitutke i drugih, kako se navodi u prologu, „svakodnevnih“ priča grada. Stoga je Cavalcantijev film i najočitiiji kandidat za paralele sa suvremenim mrežnim naracijama.)

¹²³ *Sao Paulo, simfonija velegrada* (*São Paulo, Sinfonia da Metrôpole*, 1929), *Stari grad u Stockholmu* (*Gamla Stan*, 1931) i *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934).

¹²⁴ Na kompilaciji se, zajedno s *Manhatom*, pojavljuje raspon filmova od *Simfonije nebodera* (*A skyscraper symphony*, 1929), montaže manhattanske arhitekture u gotovo čisti apstraktni vizualni ritam, do opskurnih amaterskih filmova koji se nazivaju gradskim simfonijama (iako su gotovo ruralni), kao što su *Dan u Santa Feu* (*A Day in Santa Fe*, 1931) i *Haiti* (1938) ili sjajan *Jutro u Bronxu* (*A Bronx Morning*, 1931) Jaya Leyde (kao personalizirana varijanta gradske simfonije; v. i Bordwell i Thompson: 181).

¹²⁵ Iz djela *Kafka: Pour une Littérature Mineure* tj. *Kafka: Toward a Minor Literature*.

Takva poroznost između umjetničkih i vanumjetničkih praksi koju podrazumijevaju koncepti poput *minor cinema* ili vernakularnog modernizma implicira i obraćanje pažnje i na širi podtekst gradskih simfonija, u smislu presjeka ili dominante gradskih filmova i načina na koji kodiraju gradsku vizuru. Povijest dokumentarnog filma bilježi kontinuitet određenih konvencija koje se provlače još od vremena procvata ranih putopisnih filmova (tzv. *scenics* ili *travelogues*),¹²⁶ a njih će (revizionistička) historiografija dovoditi u vezu i s ranijim vizualnim praksama. Ukratko, gradski se film nadovezuje na postojeća kodiranja gradskih motiva iz razglednica, stereoskopskih i drugih tzv. predfilmskih fenomena, preuzimajući ne samo motive znamenitosti i ostalih zanimljivosti, nego i strukturalnu logiku njihovog povezivanja u tzv. *gradske albume*¹²⁷ ili razglednice. Specifičnost se nalazi prije svega u činjenici da je film privučen *pokretom* – automobila, tramvaja, masa (a koji su u pitoresknom kodu svojstvenom razgledničkoj estetici grada smatrani smetnjom; v. Snickars: 121f; Peterson: 927f, Urrichio: 107).¹²⁸ Ta će distinktivna crta odrediti kako izgled, tako i izbor motiva za album (pa će se klasičnijim turističkim znamenitostima dodavati i kadrovi uličnih gužvi, gradskog prometa, do ekstremnijih brišućih vožnji, kao i moderna arhitektura, tvornički dimnjaci i drugi znakovi modernizacije). Konačno, takav strukturalni princip slaganja reprezentativnih gradskih sličica, „poput turističkog albuma“, pokazat će se trajnim obrascem pa će ga analize nalaziti i u narednim desetljećima dokumentiranja grada na filmu (Gunning 1997: 8f).

Takve se sveobuhvatne sheme prevode odnosno analiziraju u lokalnim kulturama,¹²⁹ pa će i zaključna ilustracija za primjer uzeti hrvatski nijemi film, odnosno argumentirati kako bi opisani pristupi mogli ponuditi zanimljiv analitički aparat i u susretu s „gradskom simfonijom“ kako se zna nazivati film *Zagreb u svjetlu velegrada* Oktavijana Miletića.

¹²⁶ Definiirajući ih kao „nefikcionalne filmove kojima je temeljni interes prostor“ (Ruoff: 11), dakle ne „temporalnost“ događaja kao u žurnalima i sl. (v. i Gunning 1997; Petterson).

¹²⁷ (v. Peterson: 927-928) I u domaćem filmskom žargonu će se koristiti termin „filmska razglednica“, npr. Zagreba za film *Zagreb i njegove znamenitosti* (1927) (Lhotka: 4). Naziv je znakovit za paralelan život forme u raznim medijima jer se i u književnosti koristi pojam „putopisne razglednice“ (pa se među vizualnim i tekstualnim praksama koje se uključuju u ovakve kontekstualne analize često se nađu i putopisi i turistički vodiči; v. npr. Blom: 68f, Snickars 2001).

¹²⁸ Ovako je razgledničku estetiku pariških ulica Maksim Gorki usporedio s filmskom, nakon prvog susreta s Lumièrevim pokretnim slikama: „Kada se ugasi svetlost u izložbenoj prostoriji za izum braće Lumière, na platnu se odjednom pojavljuje velika siva slika. Pariška ulica – senke loše gravire. [...] Ne očekujete ništa novo u ovom odveć znanom prizoru jer ste sve ne jednom videli slike pariških ulica. Ali odjednom ekranom prođe čudan treptaj i slika se pokreće u život. Kola, dolazeći odnekud iz perspektive slike, idu pravo na vas, u tamu u kojoj sedite; odnekud iz daleka pojavljuju se ljudi i gorostasno se uzdižu kad vam se približe; u prednjem planu deca se igraju s psom, biciklisti jure a pešaci prelaze ulicu, probijajući se između kola. Sve se ovo kreće, kipti životom i, približivši se ivici platna, iščezava negde s onu stranu...Pred vama buja život, život lišen reči i okljaštren od živog spektra boja...Odjednom nešto škljocne, sve nestaje a na platnu se pojavljuje voz. Juri pravo na vas – pazite!“ (cit. u Michelson: 49).

¹²⁹ Među kulturološkim studijama o gradskim filmovima često se izdvaja svojevrsno mirohistorijsko čitanje filmova o Napulju pionirke talijanskog filma Elvire Notari u knjizi Giuliane Bruno: *Streetwalking on a Ruined Map* (1993).

Definira li se „gradski film“ kao fokusiran na prostor grada – umjesto na događaj (npr. Sokolskog sleta u Splitu ili Balkanskih igara u Zagrebu), većina hrvatskih nijemih filmova slijedi spomenutu strukturalnu logiku nizanja gradskih razglednica.¹³⁰ Suzi li se perspektiva na zagrebačke filmove, kao uži kontekst Miletićevom filmu, ogledan bi primjer konvencije bili Paspini filmovi, posebno *Zagreb 1936*, kojeg otvara total katedrale, i zatim panoramski pogled na grad s iste, nakon kojeg se niže katalog reprezentativnih lokacija – od Dolca (i „kumica“), Zrinjevca, Umjetničkog paviljona, Sveučilišta itd. Razglednički katalog znamenitosti, u skladu s filmskim bilježenjem modernog grada, prate i diskretni znakovi gradske dinamike, npr. ljudi i vozila u pokretu, vožnje tramvajem i sl.

U nekolicinu filmova koji značajnije odudaraju od te estetike mogli bi se ubrojiti *Zagreb* (1934) slovenskog slikara Božidara Jakaca – čiji je impresionistički dnevnik s putovanja zaineresiraniji za detalje poput fontova natpisa u trgovinama ili za (skice za buduće?) pejzaže – kao i u ovom kontekstu zanimljiviji film *Zagreb i njegove znamenitosti* (1927). Film uvodi gradski album snimkom Mirogoja, što je znakovito jer se kasnije u filmu oko tog motiva razvija i kraća narativna digresija na temu moderniteta. U katalog znamenitosti sličan Paspinom, kada stignemo do kadrova željezničkog kolodvora, i futurističke mreže tračnica, u film se umeću starije snimke Zagreba s početka stoljeća¹³¹ koji se opisuje blago nostalgичnim tonom i kontrastira sa znakovima vremena (npr. rušenje starog Dolca s izgradnjom novog i drugih „ponosnih palača posljednjeg decenija“). Na modernu arhitekturu se nadovezuje na prvi pogled tipičan prizor kopanja temelja novih zgrada,¹³² no bliži pogled otkriva da se radi o iskapanju kosturskih glava, odnosno o motivu koji vraća priču na Mirogoj, s komentarom „MEMENTO MORI! Tako ćemo svi izgledati za dva stoljeća.“ i podužom sekvencom pogreba koja slijedi.

Bilo da iz toga iščitamo blago antimodernističku gestu ili samo inskripciju procesa modernizacije u sliku grada, poanta *Zagreba i njegovih znamenitosti* – gdje se bez ironije

¹³⁰ Korpus koji se ovdje koristi su hrvatski nijemi „gradski filmovi“ popisani u izdanju *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*. (Majcen i Kukuljica). Filmovi koji se fokusiraju na pojedini predio ili prostor grada, kada i nisu vezani za neki događaj (što je najčešće slučaj), poput *Klizanja 1932-1933.*, ne slijede isti strukturalnu logiku „gradskog albuma“, ali za sustavniju bi analizu sigurno bili interesantna dodatna referenca, kako i putopisni filmovi s više (gradskih) postaja. Pri tome bi izbor itinerara, odnosno lokacija i reprezentativnih motiva u filmovima domaće produkcije bilo zanimljivo usporediti i s pogledima na iste u stranim filmovima, kakav je npr. švedski putopisni film *Kod Srba i Hrvata (Hos serber och kroater, 1934)* koji polazi iz Zagreba, većinu vremena posvećuje gradovima i krajolicima Dalmacije i završava putovanje u Sarajevu.

¹³¹ Postupak podsjeća na komentar Stefana Zweiga: „Sva ta ubrzavajuća tehnologija imala je barem dvojak učinak – ubrzala je tempo sadašnje svakodnevice i transformirala je sjećanje na prošlost, materijal svačijeg identiteta, u nešto polagano“ (cit. u Frisby: 129).

¹³² Rušenje i gradnja novog su lajtmotivi bilježenja modernog grada u nijemim gradskim dokumentarcima, pa takav motiv funkcionira kao finale *Simfonije nebodera (A skyscraper symphony, 1929)*, odnosno potencira se do razine teme Flahertyevog filma *Otoka od 24 dolara (24 dollar Island, 1927)*.

tematizira „Tempo Zagreba i živost rada“ i sl. – oprečna je onoj u Miletićevoj simfoniji *Zagreb u svjetlu velegrada* kao najzanimljivijoj nadogradnji na opisanu estetiku gradskog filma.

Poveznica tog i ostalih Miletićevih filmova amaterske faze s vernakularnim modernizmom može se nadovezati na većinu postojećih čitanja njegovog ranog opusa. U jednom od recentnijih, o tim se filmovima govori u terminima „parodijskog alibija“ i „trasha“, kojem je Miletić pribjegavao u nedostatku uvjeta za ozbiljniju filmsku proizvodnju u Zagrebu gdje je tržište istodobno zasićeno standardnim onodobnim kino repertoarom, odnosno stranim komercijalnim filmom (Šakić: 27-28). „Miletićevi rani filmovi bili su stoga logičan proizvod filmski obrazovane i nagledane kulture“ koja živi na periferiji centara filmske industrije (ibid.), a parodija i pastiš lajtmotivi su njihovih analiza koji će detektirati lako prepoznatljive predloške i žanrovske obrasce u npr. filmu o ubojstvu maharadže kojeg rješavaju Sherlock Holmes i Watson, u „rustikalnoj parodiji o ljudožderima, smještenoj na sprudove Save“, ¹³³ u detektivsko-vampirskim pričama *Straha* (1933) ili *Nokturna* (1935), itd. Hanseničin opis vernakularnog modernizma – kojeg nalazi u preuzimanjima „filmskog šunda“ u avangardi, ali i u konvencionalnijim njegovim uporabama – upadljiva je asocijacija, odnosno teorijska analogija za moguće razrade.¹³⁴ Bit njene interpretacije vernakularnosti na filmu – koji je služio kao platforma za prenošenje i prevođenje iskustva moderniteta na vernakulare¹³⁵ – čini još zanimljivijom u susretu s nefikcionalnim filmovima Miletićeve amaterske faze.

Znakovito je da je u kontekstu tih filmova i kategorija nefikcionalnog filma dovođena u pitanje, ne samo zbog hibridnosti inače svojstvene amaterskom filmu, već i zbog specifične fikcionalizacije kakvu sugerira npr. naslov filma *Zagrebački Hollywood* (1927). Slično kao i rani fikcionalni filmovi u kojima nastupa slični postav obitelji i pridruženih dokoličara, ta simulacija „Hollywooda“ ispred Miletićeve vile očito je „glumljena“,¹³⁶ odnosno vezana za podtekst tadašnjeg filma i popularne kulture.¹³⁷ Kao što je u tim najranijim filmskim pokušajima očit otklon od dokumentarizma „obiteljskog filma“, slično se znalo reći i za

¹³³ Majcen i Kukulijca: 101; v. i Gilić 2010: 27f. Naslovi opisanih filmova su *Smrt maharadže od Daj mi mira* (1927) i *Kralj Tohu Wabohu je gladan* (1930).

¹³⁴ I za Miletića samog se zna reći da je funkcionirao kao figura moderniteta.

¹³⁵ Bilo u avangardnom trash filmu kao otporu lokalnim „kulturnim pretenzijama“ ili suptilnijim pregovaranjima s modelima moderniteta iz centra i periferije (Hansen 1999: 60).

¹³⁶ V. Peterlić i Majcen: 27. Opisujući te najranije filmske pokušaje i razloge zašto nisu konvencionalni amaterski obiteljski filmovi Majcen dalje navodi: „Zajedničko im je da Miletić ne snima dokumentarne slike za sjećanje, nego su svi sudionici uključeni u igru u kojoj svaki posjetitelj ima svoju ulogu [...] U svakom od tih filmova naslućuje se začetak ideje igranog filma, a ne fotografske dokumentacije događaja“ (ibid.).

¹³⁷ Osim melodramatskih ljubavnih zapleta, u ležernijim prizorima u *Zagrebačkom Hollywoodu* poput paradiranja pred kamerom, spremanja na igru tenisa i sl. mogle bi se potražiti i aluzije na prizore iz mondenog života, npr. vijesti o filmskim zvijezdama „u trenutcima opuštanja“ i sl.

kasnije primjere putopisnih filmova i reportaža amaterske faze iz kojih se iščitavala „nezainteresiranost za dokumentarno snimanje“,¹³⁸ dok paralelni interes za eksperiment kulminira u parodijskoj gradskoj simfoniji *Zagreb u svjetlu velegrada*.

Film se parodijski otvara deklarirajući se kao „filmska reportaža“, a gradski album koji slijedi izostavlja većinu razgledničkih gradskih motiva, umjesto kojih većim dijelom slaže katalog znakova modernizacije, odnosno filmskih toposa urbanog moderniteta. Vidimo, primjerice, kadrove gradske mase i gužve, građevinskih radova (koji se, štoviše, ubrzavaju do komičnog efekta), monumentalni snimak najvišeg nebodera (od tek nekoliko katova), tvorničke dimnjake („patentirane strojeve“ – koji u parodijskoj futurističkoj projekciji „usisavaju otrovne plinove“), zagrebačku „podzemnu željeznicu“¹³⁹ i druge oblike (jednako funkcionalnog) javnog prijevoza, itd. Drugim riječima, kao što su Miletićevi „fiktionalni“ amaterski filmovi parodije i pastiši tadašnjeg kino repertoara, tako se i *Zagreb u svjetlu velegrada* može čitati na danas manje poznatom podtekstu gradskih filmova i načina na koji su kodirali modernitet, odnosno, u slučaju zagrebačkih filmova, „prevodili“ ga u lokalni idiom. Diskrepancija između „lokalnog“ i „modernog“, odnosno slojevitost komičnog efekta koji proizvodi *Zagreb u svjetlu velegrada* ovisi o toj dvostrukoj gesti, parodije kako konvencionalnih uprizorenja „tempa velegrada“ ili fetišizacije ritma modernizacije, kao i pokušaja s periferije da se simulira isti.¹⁴⁰

Drugi značenjski slojevi filma (koji bi npr. rasvijetlili slojeve „velegrada“ u naslovu filma), ali i šireg korpusa hrvatskog nijemog gradskog filma, mogli bi se iščitati i uz pomoć drugih kulturološkog referenci, a među prvim asocijacijama bi mogli biti u mnogočemu bliski

¹³⁸ „Tako, primjerice u reportaži *Otvoranje Zagrebačkog zbora* u kojem prevladavaju srednji planovi, nema ni jednog kadra koji bi omogućio prostornu orijentaciju i utvrdio gdje je taj zbor održan. Takav svoj odnos prema dokumentarizmu zadržat će Miletić još dugo i u kasnijim dokumentarnim filmovima. Tako će u filmu *Jadranske idile* (1934.) puno pozornosti posvetiti detaljima jedrenjaka kojim putuje, dijelovima palube, krme, svjetlucavoj morskoj brazdi koju brod ostavlja za sobom, a tek kratko će prikazati morsku pučinu ili obzor, i to tek zato da na njemu uhvati odsjaj sunca [...] takav postupak bitno razlikuje Miletića od onih filmskih autora koji su do filma došli preko fotografije, primjerice (među amaterima) Maksimilijana Paspé“ (Peterlić i Majcen: 28-29).

¹³⁹ Međutitl „*Unatoč krizi promet na podzemnoj željeznici povećava se*“ prethodi kadru koji izgleda kao prizor silaska na stanicu podzemne željeznice, koju Zagreb nije imao tada kao ni danas, a snimljeni je prostor zapravo ulaz u nekadašnji javni zahod na glavnom trgu. Zanimljivo je da i Nichols, među primjerima protoavangardnih dokumentarističkih pokušaja, navodi vrlo dug kadar koji prikazuje muškarce koji ulaze i izlaze iz jednog pariškog javnog zahoda (*Les Grands Boulevards, Paris, Listopad 1913*)“ (Nichols: 596).

¹⁴⁰ U jednom intervjuu Miletić komentira svoj „najpoznatiji film *Zagreb u svjetlu velegrada*“: „Već sam naslov dosta kaže. Mnogi su htjeli da Zagreb bude velegrad, a on je bio malograđanski“ (cit. u Peterlić i Majcen: 204). S obzirom na takav parodijski prosede i nezainteresiranost za snimanje konvencionalnih filmskih razglednica, film bi trebalo analizirati i u kontrastu s Miletićevim kasnijim filmom *Zagreb, glavni grad Hrvatske (Agram, die Hauptstadt Kroatien, 1943)*. Snimljen za njemačku tvrtku Tobis film, *Zagreb, glavni grad Hrvatske* otvara se panoramskim letom iznad grada, nakon čega slijedi reprezentativni album znamenitosti poput Markovog trga, lajtmotiv ljudi u narodnim nošnjama, a tim znakovima očuvane tradicije pridodaju se i oni moderniziranog Zagreba, kao i vojnih parada – sa zanimljivim završetkom filma u kazalištu, tj. snimkom predstave još jedne skupine ljudi u narodnim nošnjama, nakon čega se spušta zastor i ispisuje „ENDE DAS FILME“.

primjeri, odnosno postojeće analize književnih putopisa (v. npr. Duda 1998. i 2005.). Sličnim su se čitanjima gradskih filmova i drugdje¹⁴¹ razradili pogledi na filmove koji fasciniraju specifičnim izvedbama modernizma i moderniteta, a koji su ranije često klasificirani u drugorazrednim terminima – poput gradskih „sonata“,¹⁴² diskretnih odjeka avangardnih strujanja iz filmskih metropola i sl.

Istovremeno, zbog rasprostranjenosti sličnih uporaba (u raznim kulturnim kontekstima) Hanseničinog naglašeno filmološkog opisa – u kojem je naglasak stavljen na prevođenje moderniteta na filmski jezik – isti se čini kao relevantan primjer za usporedbu s drukčijim čitanjima vernakularnih moderniteta u filmu.

¹⁴¹ Kao što je slučaj sa npr. švedskim gradskim filmovima. Među naslovima koji se bave raznim (lokalnim) aspektima filmskih i medijskih kultura u Švedskoj u razdoblju nijemog filma (ali i kasnije; v. izdanja u seriji *Mediehistoriskt arkiv*), pionirska je analiza ona ranih gradskih nijemih filmova (*stadsfilmer*) u kontekstu drugih vizualnih i tekstualnih praksi u knjizi Pellea Snickarsa *Svensk film och visuell masskultur 1900*.

¹⁴² (v. npr. Barsam: 121) Umjesto distinkcija između velegradskih simfonija i gradskih sonata, bilo bi zanimljivo, odnosno ilustrativno za ovakva čitanja, npr. na engleskom jeziku kombinirati „minor“ (zbog konotacija Gunningovog *minor cinema*) sa nekim od tih (isto tako) glazbenih pojmova (npr. *symphony in minor*).

4. MREŽNA NARACIJA U FILMU

Uvod

Mrežna naracija (engl. *network narrative*) naziv je za vrstu filmske priče, posebno frekventnu od ranih 1990-ih, koja spaja više međusobno neovisnih ili samo tangencijalno povezanih narativnih linija, često sjedinjenih prostorno-vremenskim okvirom, odnosno tematskim paralelama. Osim više recentnih Bordwellovih naslova gdje se pratio uspon tog „danas dominantnog oblika nekonvencionalnog pripovijedanja“ (*the dominant principle of off-beat storytelling*) u Hollywoodu i drugdje (Bordwell 2006b: 191), mrežnu naraciju je kao pojam preuzeo i znatni dio filmoloških tekstova o tom fenomenu.

Drugi zajednički nazivnik više takvih teorijskih pristupa čini i širi kontekst promišljanja mrežnih naracija kao jednog od aspekata šireg zamaha u eksperimentiranju s filmskom naracijom u suvremenom filmu. Mrežna je naracija, kod Bordwella i drugdje, jedna od manifestacija „kompleksnih naracija“ (*complex narratives*), u koje se ubrajaju i eksperimenti s linearnošću u filmovima poput *5x2* (2004), *Memento* (2000) ili *Nepovratno* (*Irreversible*, 2002), eksperimentiranje sa subjektivnošću u nizu primjera nakon *Kluba boraca* (*Fight Club*, 1999), „zapleti koji se račvaju“ (*forking-path plots*)¹⁴³ u filmovima kao što su *Slučajnost* (*Przypadek*, 1982), *Smoking/No Smoking* (1993), *Trči Lola trči* (*Lola Rennt*, 1998), *Dan svisca* (*Groundhog Day*, 1993) itd. „Kompleksne naracije“ čine se najšire prihvaćenim od krovnih termina (v. i Steiger, Simons i Mittel), no primjeri mrežnih naracija tematizirat će se u filmskoj teoriji i kao podvrsta u taksonomijama *alternativnih zapleta* (*alternative plots*, kod Ramírez Berga), *modularnih naracija* (*modular narratives* kod npr. Camerona), *filmova zagonetki* (*puzzle films* kod npr. Bucklanda), *post-klasične naracije* (*post-classical narration* kod npr. Thanouli) itd. Razlozi su takve proširene perspektive kako analitički – budući da brojni filmovi, poput *Paklenog šunda* (*Pulp Fiction*, 1994), kombiniraju više takvih oblika „narativne kompleksnosti“ – tako i oni očitije interpretativni, kao što će se vidjeti na primjerima tumačenja mrežnih naracija u suvremenom filmu gdje su česta pozivanja na takav širi okvir.

¹⁴³ Termin je među prisutnijima u određenju jednog tipa kompleksnih naracija koji prikazuje više paralelnih fikcionalnih svjetova, odnosno mogućih smjerova razvoja događaja (najčešće ovisno o izboru koji u određenoj trenutku napravi protagonist), i preuzet je iz Borgesove priče *Vrt sa stazama koje se račvaju* (v. npr. Bordwell 2008 i Cameron).

Istovremeno se dio literature sustavnije bavio samim mrežnim naracijama, a Bordwellovim su radovima na tom polju prethodili tekstovi M. Tröhler koji će postati referentna mjesta i u drugim analizama i interpretacijama – kako ih je autorica nazvala – filmova s više junaka (*multiprotagonist films*).¹⁴⁴ Pozivajući se na Tröhler, M. Azcona će također pratiti uspon filmova s više junaka, razrađujući i tezu da se ta forma u zadnja dva desetljeća profilirala u žanr (Azcona; također i Vincendeau), analizirajući u novijim radovima utjecaj na druge žanrove (Azcona, v. i Man).

Takav analitički okvir, nešto širi od Bordwellovog, imao je odjeka i zbog podudarnosti Tröhleričinih termina za dva podtipa filmova s više junaka – *ansambl-filmovi* i *mozaični filmovi* – s postojećim nazivima u brojnim jezicima. Prema Tröhler, prva bi skupina označavala filmove o grupama likova (obitelji, umjetničke trupe, bande), čije su priče često prostorno i vremenski sjedinjene npr. događanjima, kao što je to u *Proslavi (Festen)*, (1988). S druge strane, mozaični filmovi poput *Kratkih rezova (Short cuts)*, (1993) predstavljali bi labaviji oblik narativne integracije, u većoj mjeri ovisne o paralelizmima među pričama, odnosno motivu slučajnog susreta. Sličan se vokabular tako može naći i u npr. hrvatskoj filmologiji gdje se ne može smatrati uvriježenim,¹⁴⁵ ali se mogu naći reference na „'mozaične' filmove“ (Peterlić 2005), „mozaičnu strukturu“ i „mozaičnu organizaciju“ (Peterlić 1983: 31) ili „mozaičnu dramaturgiju“ (Radić), prvenstveno u kontekstu Altmanovih filmova *Kratki rezovi* i posebno u slučaju fragmentiranijeg *Nashvillea* (1975). No, istovremeno se u *Filmskom leksikonu* film *Kratki rezovi* opisuje kao „tipična altmanovska ensemble-drama“ (Jukić), a „mozaične“ i „mozaičke“ kovanice se koriste i u opisima filmova poput *Fanny i Alexander (Fanny och Alexander)*, (1982), *Slatki život (La Dolce Vita)*, (1960) ili *Ponoćni kauboj (Midnight Cowboy)*, (1969), što je okvir znatno širi, ili barem drukčiji, od onog definiranog Tröhleričinim, Bordwellovim i srodnim pristupima.¹⁴⁶

Razlog je stoga ovakvog izbora termina dvojak: s jedne strane sužava se fokus (budući da su svi filmovi s više protagonista znatno brojnija skupina), a s druge, problem se definira u teorijskoj tradiciji jer se pod mrežnim naracijama podrazumijeva ne samo forma, već i filmski trend koji se na globalnoj razini profilirao u zadnjih dvadesetak godina, što je bitan faktor i u tumačenjima o kojima će biti riječ u drugom dijelu ovog poglavlja. Prije toga, u prvom će se

¹⁴⁴ Njeni tekstovi koriste kategoriju filmova s više junaka odnosno *multiprotagonist films* (*Plurale Figurenkonstellationen im Film*, odnosno *les films à protagonistes multiples*).

¹⁴⁵ Mozaična struktura i druge sintagme s tim pridjevom nisu obrađene u *Filmskoj enciklopediji, Filmskom leksikonu* ni u Babčevu (ur.) *Leksikonu filmskih i televizijskih pojmova*.

¹⁴⁶ Čini se i da različita terminologija dominira u raznim žargonima, npr. u produkcijskom žargonu frekventan je termin *ansambl-film* (jer je naglasak na angažmanu glumačkog ansambla), u prikazivačkoj sferi (kino programi i sl.) čest je pojam *multiplot films* (v. i Israel 2006: 26), itd.

dijelu opisati konvencije i povijesti mrežnih naracija u filmu, što će poslužiti kao podloga za završnu analizu odjeka forme u švedskom filmu.

4.1. Povijest i tehnike mrežne naracije na filmu

„Pričajući živote stanara Građevine, velike zgrade u samome srcu maloga norveškog grada, Gryttenove nas umrežene priče filmičnošću i majstorstvom pripovijedanja podsjećaju na Altmana iz Kratkih rezova, Ang Leeja iz Ledene oluje...“ (s poledine hrvatskog izdanja romana F. Gryttena *Pjesme košnice*).

Iako se u nabranju mrežnih naracija¹⁴⁷ može naći i primjera iz ranije povijesti filma, konsenzus glasi da „se čini da između *Grand Hotel*a i ranih 1990-ih nema puno primjera mrežne naracije na filmu“ (Bordwell 2008: 197).¹⁴⁸ Među pionirima se stoga navodi skupina filmova iz 1993. i 1994. godine, poput *Paklenog šunda*, Jarmuschovog *Chungking Expressa* (*Chung Hing sam lam*, 1994), Egoyanove *Exotice* (1994) ili Hanekeovog *71 fragmenta kronologije slučajnosti* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994), no R. Altman i njegovi *Kratki rezovi* (1993) gotovo bez iznimke u literaturi slove za simbolični početak vala mrežnih naracija od '90-ih naovamo. Mozaični ili *ansambl*-filmovi se, kao što je spomenuto, smatraju Altmanovim zaštitnim znakom te će se poglavlja u analizama mrežne naracije kao i filmova s više junaka redovito osvrutati na primjere kao što su *Nashville*, *MASH* (1970), *Prêt-à-Porter* (1994), *Gosford Park* (2001), pa sve do posljednjeg Altmanovog filma *Najluđi radijski šou* (*A Prairie Home Companion*, 2006), čitanog kao redateljeva konačna posveta, između ostalog, i toj filmskoj formi (v. Azcona 2010: 66). No *Kratki rezovi* su Altmanov film koji je, u široj recepciji kao i filmskoj teoriji, zaživio kao paradigmatički primjer mrežne naracije na filmu, iz razloga koji će postati očitiji u daljnjoj analizi konvencija. Pridjev altmanovski (*Altmanesque*) slovit će stoga kao sinonim za ovu formu i pojavljivati se u tekstovima o filmu *Traffic* (2000) i drugim primjerima gdje se s pravom komentiralo kako je svaka druga sličnost s Altmanovom poetikom izostala (v. Von Doviak).

Spomenuti *Grand Hotel* (1932) slovi kao jedan, često i jedini, navođeni primjer iz „pretpovijesti“ mrežnih naracija koji vrijedi spomenuti iz više razloga. Plan studija MGM da

¹⁴⁷ Poput onog Bordwellovog, koji na kraju poglavlja o mrežnoj naraciji u knjizi *Poetics of Cinema* (2008) daje „radnu verziju“ popisa od dvjestotinjak naslova koju je dalje proširivao na svom blogu <http://www.davidbordwell.net/>

¹⁴⁸ I Peterlić o *Nashvilleu* komentira kako film tada još nema mnogo pandana, odnosno: „mozaična organizacija građe filma, toliko rijetka u američkom filmu, posebno je oduševila“ (Peterlić 1983: 31).

u jednom filmu pokaže „više zvijezda no što ih ima na nebu“, kako je glasio promotivni slogan filma, stvorio je formulu glumačkog ansambla filmskih zvijezda¹⁴⁹ u mrežnim naracijama (Azcona 2010: 9). Osim kombinacije izvrsne glumačke postave npr. daktilografkinje/eskort dame Flemmchen (Joan Crawford) ili ruske balerine Grusinskaye (Grete Garbo),¹⁵⁰ zanimljivosti filma pridonosi supostavljanje frenetične aktivnosti mnoštva priča sa sugestijama cirkularnosti i repetitivnosti. Vožnja iz gornjeg rakursa započinje film prikazom telefonskih operaterki koje, kao na traci, spajaju pozive za hotel, nakon čega se u sekvenci u telefonskoj kabini izredaju protagonisti, sve nervoznijim razgovorima i bržim ritmom uvodeći priču u predvorje modernog hotela. U središtu je predvorja – simboličnog prostora moderniteta (Kracauer 1995: 173f) – kružna recepcija kao osnovno mjesto susreta priča. Kaos kretanja i slučajnosti balansirani su dakle ponavljanjem prizora (npr. telefonskih operaterki) kao i brojnim geometrijskim uzorcima u mizansceni, poput impresivnog pogleda iz ptičje perspektive na koncentrične krugove katova hotela ili motiva rotirajućih vrata. U tim vratima naime svako malo zaglavi netko od likova, čime se nagoviješta ishod dinamike te, u konačnici, palete gubitnika. „*Grand Hotel. Ljudi dolaze i odlaze. Nikad se ništa ne desi.*“ ponovit će lik ciničnog promatrača Dr. Otternschlaga, ipak dovoljno rijetko da se ne stvori osjećaj zalihosnosti takvih metanarativnih komentara,¹⁵¹ još jednog postupka svojstvenog mrežnim naracijama.

Uspjeh tog filma potaknuo je nekoliko manje uspješnih zvjezdanih *ansambl*-filmova u hotelima ili drugdje, poput Cukorovih *Žena (Women, 1939)*.¹⁵² No motiv hotela ili motela kao sjecišta priča pokazat će se kao jedan od popularnijih među primjerima kronotopa zgrada i u novijim mrežnim naracijama, pa ga nalazimo i u filmovima kao što su *Bobby (2006)*, *Četiri sobe (Four Rooms, 1995)*, *Tajanstveni vlak (Mystery Train, 1989)* itd.

¹⁴⁹ Takav će se reducirani angažman zvijezda koji glume u pojedinim pričama (odnosno njihovi manji honorari) navoditi kao jedan od faktora koji su omogućili nastanak *Babela (2006)* i drugih primjera novijeg datuma (v. npr. Bordwell 2008: 197).

¹⁵⁰ Garbo glumi balerinu u stvaralačkoj krizi, u spoju njene melankolične maske i istovremeno melodramatskog vrhunca filma (koji, moguće i zbog te kombinacije, ne dominira među pričama – kao što će se o melodrami u primjerima *Babela* i drugih suvremenih mrežnih naracija tvrditi u interpretacijama o kojima će biti još riječi.)

¹⁵¹ Poput komentara nevidljivog naratora u romantičnoj komediji *Zapravo ljubav (Love, actually, 2003)* ili izjava likova u filmu *Devet života (Nine Lives, 2005)* gdje, primjerice, gledajući u mjesec, lik Henryja konstatira kako su isti gledali i Isus, Buddha i Muhamed, te zaključuje „To bi nas trebalo podsjetiti da smo povezani sa svim ljudima i stvarima na ovom malom planetu“ (v. i Bordwell 2008: 189).

¹⁵² Ženski glumački ansambl – u filmu se ne vidi ni jedan muškarac – navodno propituje stereotype o ženama (Azcona 2010: 10), no propitivanje se čini manje bitnim od komičnog efekta koji bi isti trebali proizvesti, počevši od špice filma u kojoj se slike krave, mačke i drugih životinja pretapaju u lica „tipova“ junakinja. S druge strane spektra (kada je riječ o testiranju stereotipa na ansamblu ženskih likova) možemo navesti film *Ulica srama (Akasen chitai, 1956)* K. Mizoguchija, sjajan primjer mrežne naracije iz ranije povijesti filma koji prati živote prostitutki jednog japanskog bordela.

Zanimljivo je da u takvim katalogima povijesti forme nema Griffithove *Netrpeljivosti* ili se tek usputno spomene (Azcona 2010: 9), posebno zato što se taj film povezuje s tradicijom sličnih povijesnih freski, sve redom kulturnih klasika – poput Keatonove studije udvaranja u *Tri doba* (*Three Ages*, 1923), Dreyerovih *Sotona kroz povijest* u *Listovima iz Sotonine knjige* (*Blade of satans bog*, 1921) ili slične antologije unutar okvirne priče u Langovoj *Umornoj smrti* (*Der müde Tod*, 1921). Ramírez Berg u nijansiranijoj podjeli „alternativnih“ sižejnih izgradnji u suvremenom filmu navodi *Netrpeljivost* kao primjer preteče filmova s više priča, no onih vremenski razdvojenih. Pri tome rijetki nasljednici poput *Sati* (*The Hours*, 2002) mogu sugerirati zašto su takve strukture marginalizirane u selekcijama preteča suvremenih mrežnih naracija. Priče iz različitih doba u *Satima* osim višestrukih paralelizama djelomično veže i kauzalnost, a *Netrpeljivost* i spomenuti primjeri povijesnih kolaža se često znaju opisivati i u terminima omnibus-filma (Peterlić 1990: 226; Altman 2008: 242), dakle, kao druga krajnost u odnosu na premreženije odnosno integriranije oblike višestrukih naracija.¹⁵³

S druge strane, prostorna je razjedinjenost radnji ne samo uobičajenija od vremenske, već ju se može smatrati konstrukcijskim čimbenikom mrežnih naracija. Kronotop zgrade se stoga lako proširi na okolni, često urbani prostor (kao u *Tajanstvenom vlaku*), a grad se općenito smatra prototipskim prostorom mrežnih naracija. Stoga će se i *Kratki rezovi* i kasniji primjeri forme nazivati i „gradskim simfonijama“ (Wilmington; Tröhler 2007), a među pretečama mozaičnih filmova isticati srodni gradski filmovi poput tzv. *Querschnitt* filmova. Pojam u prijevodu znači „presjek“ ili „pregled“ a skovao ga je filmolog B. Balázs 1926. u opisu tadašnjih njemačkih filmova „bez junaka“ koji su, poput gradskih simfonija, prije svega funkcionirali kao portreti velegrada (Tröhler 2007: 116ff). Najpoznatiji u skupini je istovremeno jedan od vrhunaca nijemog filma i ikona filmskog moderniteta, film *Ljudi nedjeljom* (*Menschen am Sonntag*, 1929). *Ljudi nedjeljom* spajaju gotovo sve protagoniste (osim supruge koja prespava dan) u jednu „radnju“ nedjeljnih berlinskih zavodjenja i popratnog seta avantura, pa nisu jasan kandidat za preteču mrežnih naracija. No mozaičnosti, odnosno dojmu fragmentarnosti u filmu pridonosi i sam prostor grada, posebno dodatkom

¹⁵³ Među „pretečama“ se, međutim, zna pojaviti jedan drugi omnibus film tj. šest ratnih priča u Rosselinijevom filmu *Paisà* (1946) koje su povezane kako prostorno-vremenskim okvirom Italije u II. svj. ratu, tako i provodnom temom nemogućnosti komunikacije (v. McCabe).

čestih dokumentarističkih prizora – npr. stanovnika koji oponašaju gradske spomenike, malih studija socijalne dinamike gradskih kupališta i sličnih prizora iz dokolice velegrada.¹⁵⁴

Općenito se mrežne naracije prije 1990-ih u literaturi lociraju ili u pojedinačnim primjerima ili u svojevrsnim enklavama manjih trendova ili autorskih opusa. Među njima se katkad nađu i filmovi koji ne uživaju sličan kanonski status, poput izvrsne satire *Mreža* (*Network*, 1976), ponovno s ansamblom zvijezda poput F. Dunaway, W. Holdena, R. Duvalla itd. Ista se formula može naći i u tzv. aerodromskom (*airport*) ciklusu filmova katastrofe, potaknutih uspjehom prvog u nizu, filma *Zračna luka* (*Airport*, 1970) sa sedam premreženih priča, odnosno s reklamiranih „najviše zvijezda okupljenih u jednom filmu Universal Motion Picturea“¹⁵⁵ (Azcona 2010: 15). Češće će se, međutim, u govoru o mrežnim naracijama uočavati utjecaji redateljskih opusa u kojima se, kao i kod Altmana, moglo naići na eksperimente s tom formom u više primjera – kao što su filmovi J. Rivettea, C. Leloucha, J. Jarmuscha, K. Kieślowskog i drugih. Njima će se od ranih devedesetih pridružiti redatelji poput M. Hanekea, Wong Kar-waija, T. Solondza, R. Garcie ili A. Gonzáleza Iñárritua, koji će se vraćati formi u više popularnih naslova, odnosno sloviti kao sinonimi za mrežnu naraciju u teoriji i široj recepciji.

Ovakvi šaroliki katalozi „preteča“ iz povijesti filma mogli bi se proširivati, posebno iz perspektive literature o filmovima s više junaka, gdje su uključeni i filmovi koji se bave odnosima unutar grupa protagonista, odnosno, u fenomenu koji Azcona ističe, val *ansambl*-filmova iz '80-ih, poput *Velike jeze* (*The Big Chill*, 1983). Njima se znaju pridodati i varijacije na npr. temu obiteljskih odnosa u više naslova W. Allena (Azcona 2010: 11-13), M. Leigha (Israel 2006: 26) itd.¹⁵⁶ No, iako su ti *ansambl*-filmovi gdjekad i bliža asocijacija na romantične komedije i druge pojedinačne primjere mrežnih naracija od npr. Altmanovih, Bordwell i drugi koji inzistiraju na (dominantnoj) nepovezanost pojedinih priča kao odrednici

¹⁵⁴ Na sličnom bi se tragu moglo razmišljati i o učinku grada u drugim *ansambl*-filmovima, npr. New Yorka u Cassavetesovim *Sjenkama* (*Shadows*, 1960), gdje se bratsko-sestrinska ćelija troje protagonista rasipa u seriji nasumičnih susreta s kaleidoskopom gradskih likova i situacija.

¹⁵⁵ Pojava više protagonista u filmovima katastrofe ili drugim primjerima (epskih) događaja u pozadini različitih priča česta je pojava – prva bi asocijacija mogli biti Kubrickovi filmovi *Pljačka* (*The Killing*, 1956) i *Dr. Strangelove ili: Kako sam naučio prestati brinuti se i zavoleti atomsku bombu* (*Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964). No izdvajanju ovog primjera tj. fragmentarnosti te priče pridonosi brojnost protagonista, kao i nedostatak centralnog događaja ili zapleta (u ovom slučaju, riječ je o (pre)više istodobnih katastrofa).

¹⁵⁶ Leighovi „obiteljski“ filmovi *Život je sladak* (*Life Is Sweet*, 1990) i *Tajne i laži* (*Secrets & Lies*, 1996) više naginju ka *ansambl*-filmu, kakav bi bio i kazališni ansambl u *Naglavačke* (*Topsy-Turvy*, 1999), pa će se i rjeđe spominjati u kontekstu mozaičnih ili mrežnih naracija od Allenovih filmova o proširenim obiteljima u filmovima poput *Hannah i njezine sestre* (*Hannah and Her Sisters*, 1986), *Upoznat ćeš visokog, tamnog stranca* (*You Will Meet a Tall Dark Stranger*, 2010) ili *Melinda i Melinda* (*Melinda and Melinda*, 2004).

mrežnih naracija sužavaju fokus na tip filmskog pripovijedanja koji je u značajnijoj mjeri zaživio tek od '90-ih.

Bordwellovo ograničavanje te “sve češće (možda i prečeste) pripovjedne strategije” (Bordwell 2006a) na tip filmova s više protagonista čije se putanje, odnosno radnje, mogu presijecati, no ostaju kroz cijeli film autonomne i jasno razdvojene, može se na mjestima doimati kao nepotrebno isključivo – npr. kada izostavlja „rubne“ primjere poput *Gledaj lijevo-desno* (*Look Both Ways*, 2005) zbog nejednakog naglaska na pojedinim pričama, ili filma *21 gram* (*21 Grams*, 2003) zbog povezivanja razdvojenih priča na kraju filma u jedinstveni kauzalni projekt (Bordwell 2008: 216). No takav okvir, s druge strane, cilja na opis dominante – koju podrazumijevaju i „altmanovske“ etikete i slični zajednički nazivnici za mrežne naracije u široj recepciji.

Drugo je opće mjesto opisa dominante posljedica fragmentiranih naracija koje, zbog ograničenog dijegetskog prostora, imaju tendenciju da kreću *in medias res*, odnosno da zamjenjuju radnje situacijama ili „prizorima iz svakodnevnog života“ (Bordwell 2006b: 99-100). Zbroj takvih vinjeta ili priča, umjesto sveobuhvatnijih narativnih projekata, formira „minijaturne svjetove“ ili „društvene mreže“¹⁵⁷ (Bordwell 2006b: 99-100). Raspon tih mreža, kao i pripadajući postupci integriranja, osciliraju na tragu opreke između naglašenije disperzivnih oblika te, s druge strane, priča povezanih nekim tipom socijalne spona. Najčešći su primjeri takvih grupacija u mrežnim naracijama obitelji, kao što su one u npr. *Sreći* (*Happiness*, 1998) i nastavku *Život u ratno doba* (*Life During Wartime*, 2009) ili u hvaljenom debiju argentinske redateljice L. Martel, filmu *Močvara* (*La Cienaga*, 2001). S druge strane, mozaičniji, odnosno slabije integrirani svjetovi poput onih u *Kratkim rezovima*, *Nashvilleu* ili *Pasjoj ljubavi* (*Amores perros*, 2000) uglavnom povezuju priče slučajnim susretima stranaca. Pri tome je, među oblicima susreta, motiv prometne nesreće čest do te mjere da se čini da je jednak broj filmova u kojima se koristi kao i onih u kojima se ne koristi.¹⁵⁸

Motiv slučajnog susreta, po Bahtinu jedan od univerzalnijih u književnosti i drugim sferama kulture, društvenog života i svakodnevice (209), u suprotnosti je sa strogo kauzalnim principom klasične naracije u filmološkom opisu. Pozivajući se na tu svoju raniju tezu, Bordwell (koji analizira mrežne naracije kao izraz klasičnog stila), naglašava da je faktor kontingentnosti neutraliziran odnosno „posve prihvatljiv u ovakvim pričama o slučajnosti“, pa zato i uspoređuje mrežne s žanrovima koji „konvencionaliziraju ulogu slučaja“ (Bordwell

¹⁵⁷ Ili, primjerice, „mozaik čovječanstva“ (*mosaic-of-humanity*) (Everett 2005: 2).

¹⁵⁸ Pa će i Bordwell npr. komentirati sveprisutnost takvog postupka, čak i nakon što se činilo da je *Fatalna nesreća* (*Crash*, 2004) – sa strukturiranjem priče oko niza takvih sudara – konvenciju dovela gotovo do razine samoparodije (Bordwell 2008: 205).

2006b: 98). Na tragu slično konvencionalnog spoja motiva *susreta* s prenoćištima i sličnim postajama, putanje stranaca se u mrežnim naracijama križaju, osim u hotelima, i u stambenim zgradama, u noćnim klubovima poput *Exotice* (1994) ili u kafićima – poput onog u jednom od ranijih i atipičnih primjera mrežne naracije u izraelskom filmu *Život po Agfi* (*HaChayim Al-Pi Agfa*, 1993).

S druge strane simultanost, kao sastavni dio opisa dominante mrežnih naracija, ima trajnu kulturološku vezu s prostorom grada kao spomenutog najčešćeg kronotopa ovih filmova. Prototipski je takav primjer Los Angeles, zbog čijeg su čestog tematiziranja u filmovima poput *Kratkih rezova*, *Magnolije* (*Magnolia*, 1999), *Fatalne nesreće* i niza nastavljača te tradicije kritičari skovali i naziv „LA-ansambl“ filmovi (cit. u Azcona 2010: 36). I druge metropole su se pokazale kao popularni udomitelji, poput Londona u filmovima kao što su *Zapravo ljubav* ili *Wonderland* (1999), Pariza u filmovima *Šifra: nepoznato* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, 2000) ili *Gore dolje lomljivo* (*Haut bas fragile* 1995) i *Istanbulskih priča* (*Anlat Istanbul*, 2005), a česte su i premrežene priče o manjim europskim gradovima, kao u austrijskim *Pasjim danima* (*Hundstage*, 2001), danskom *Nordkraftu* (2005) ili britanskim *Boljim stvarima* (*Better Things*, 2009). U europskom filmu širenje mreže na prostor nacije zna pratiti i usložnjavanje u vizije „Nove Europe“, kao što to je slučaj s Hanekeovim filmovima poput *71 fragment kronologije slučajnosti* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994), s tursko-njemačkom kombinacijom priča u filmu *Na rubu raja* (*Auf der anderen Seite*, 2007) Fatiha Akina ili s makedonsko-engleskom u filmu *Prije kiše* (*Before the Rain*, 1994) Milča Mančevskog. Slične kontraste među prostorima uprizoruje i sve češći tip umrežavanja priča iz udaljenih krajeva „globaliziranog svijeta“, poput onih u *Babelu*, *Syriani* (2005), francuskom *Parizu* (*Paris*, 2008), švedskom *Mamutu* (*Mammoth*, 2009) ili norveškom filmu *Upperdog* (2009).

Uz motive susreta (ili u slučajevima gdje oni izostaju), priče su, osim prostorno-vremenskim okvirima, često povezane i tematskim sklopovima. Ljubavne veze i roditeljski odnosi čine se najčešćim provodnim temama koje su našle cijeli spektar obrada – od *Kratkih rezova*, *Magnolije*, *Sreće* ili *Roditeljstva* (*Parenthood*, 1989) pa sve do filmova redatelja i scenariste R. Garcie, u čijem opusu dominiraju popularne obiteljske i ljubavne melodrame koje koriste taj obrazac.¹⁵⁹ U kontekstu *Kratkih rezova* ipak će se češće spominjati apstraktniji problem komunikacije kada se govori o provodnoj temi, slično kao i u Hanekeovim filmovima poput *Šifra: nepoznato*. Zanimljivu nadogradnju na provodnu temu intime u

¹⁵⁹ V. npr. *Devet života*, *Na prvi pogled* (*Things You Can Tell Just by Looking at Her*, 1999), *Majka i dijete* (*Mother and child*, 2009) itd.

svakodnevicu daju Švankmajerovi *Urotnici strasti* (*Spiklenci slasti*, 1996), sa šest priča o bizarnim seksualnim fetišima naoko prosječnih stanovnika Praga, čije se putanje križaju u potrazi za rekvizitima potrebnim za inženjerski minuciozne konstrukcije njihovih fantazija.

Među integrativnim postupcima u pričama su i motivi cirkulirajućih predmeta, poput puške u *Babelu*,¹⁶⁰ ili podcrtavanja simultanosti događajima koji zaustavljaju paralelne radnje – poput najezde kukaca i potresa u *Kratkim rezovima* ili *Time Codeu* (2000), ili još spektakularnije pojave npr. snijega u Los Angelesu (u *Fatalnoj nesreći*) ili kiše žaba (u *Magnoliji*). I preostale konvencije koje čine opis forme uglavnom su vezane za problem integriranja priča.¹⁶¹ Istovjetni predmeti poput slike na raznim zidovima u *Magnoliji* i sličnih paralela u mizansceni često će do izraza dolaziti u montažnim prijelazima, poput televizijskih ekrana kroz koje se radnja transportira iz jednog doma u drugi (putem npr. vječito upaljenih televizora u Altmanovim filmovima *Kratki rezovi* ili *Prêt-à-porter*).¹⁶² Uz glas nevidljivog naratora, česte su poveznice glazbene teme koje, kao u pijevnim Altmanovim filmovima, znaju potjecati i od vidljivog izvora u jednoj ili više priča. Takve će glazbene dionice često pratiti i povezivanje paralelnih prizora u montažne sekvence (jedan od začudnih primjera popraćen je pjesmom koju nemotivirano uglas zapjeva deset likova na različitim lokacijama Los Angelesa u *Magnoliji*).

Panoramske snimke kojima se obuhvaćaju prostori npr. gradova također su čest postupak, posebno na počecima i krajevima filmova. Takvo nešto nije neuobičajena pojava u povijesti filma, ali specifična je funkcija tog postupka u mrežnim naracijama prostorno-narativna orijentacija koja je uskraćena pojedinim pričama, odnosno simboličko širenje mreže individualnih primjera na šire platno (što će se povezivati s tumačenjima poput „*Amerika danas*“ – kako je glasio npr. talijanski prijevod *Kratkih rezova*; v. Jukić). Slična je potencijalna funkcija tog postupka i označavanje dvostruke perspektive – čiji je antologijski primjer dvanaestominutna uvodna sekvenca *Kratkih rezova* koja prikazuje eskadrilu helikoptera dok prskaju insekticid na Los Angeles, naizmjenice s uvodnim scenama pojedinih priča. Sveobuhvatna vizura snimke iz helikoptera (kakva će se ponoviti na kraju filma, pretapajući panoramu u još apstraktniju kartu grada) – popraćena i medijskom propagandom o

¹⁶⁰ Motiv će služiti i kao polazište tumačenja filmova sa cirkulirajućim objektima kao kritike reifikacije u tekstu D. S. Diffrienta: *Stories that Objects Might Live to Tell: The 'Hand-Me-Down Narrative' in Film*.

¹⁶¹ „Većina značajki [koja je zajednička mrežnim naracijama] vezana je za jednu od tri funkcije: isticanje poveznica, paralela i kontrasta između različitih priča, označavanja prijelaza između različitih radnji i, neodređenije, sugestije da je tematski opseg filmova veći od zbroja pojedinačnih priča“ (Azcona 2010: 38-39).

¹⁶² Za razliku od *Nashvillea* u kojem se, u kadrovima prepunim protagonistima, s radnje na radnju prelazi pokretima kamere, *Kratki rezovi* i većina mrežnih naracija više ovise o montažnom povezivanju prostorno razjedinjenih radnji (npr. montiranjem pokreta na pokret kakvo je trčanje u istom smjeru dječaka u Maroku, a zatim u SAD-u u *Babelu*).

novom američkom „ratu“ (ovoga puta protiv mušica) koji protagonisti prate putem TV i radio prijemnika – suprotstavljena je prikazima njihovih učinaka na individualne živote, odnosno perspektivi „odozdo“.

O drugim je tehnikama mrežne naracije teško generalizirati, zaključuje i npr. Azcona analizirajući u novije vrijeme popularnost takvog pripovijedanja, odnosno dijalog sa žanrovima poput trilera (npr. *Traffic* ili *Syriana*), romantične komedije poput *Zapravo ljubav* ili *Njemu baš i nije stalo* (*He's Just Not That Into You*, 2009), tinejdžerskih komedija (*teenpics*) poput *Američke pite* (*American Pie*, 1999) itd.

Postojećem se opisu međutim spočitavalo da je neosjetljiv za primjerice razlike u oblicima sižejne izgradnje. Isticala se osnovna distinkcija između paralelnog izlaganja, odnosno sižejnog ispreplitanja fabularnih linija i onog uzastopnog, tj. nizanja,¹⁶³ pa su uvedeni termini za ta dva podtipa (tzv. *tandem* i *sequential narratives* kod L. Aronson; v. Azcona 2010: 22 i Ramírez Berg 2006). Eventualne analepse, prolepse, odnosno pitanja trajanja i učestalosti, su isto tako previđena u opisima dominante mrežne naracije (najčešće zato što bi potpali pod susjedne kategorije opisa kompleksnih naracija, npr. spomenute eksperimente s linearnošću – tzv. *anachronic narratives* kod Camerona i sl.)

Pristupi filmovima s više junaka u osvrtat će se i na kategorije likova i fokalizatora,¹⁶⁴ a isti će spomenutu tendenciju reduciranja radnji (odnosno njihovo zamjenjivanje situacijama ili „prizorima iz svakodnevnog života“) navoditi kao argument takvog terminološkog odabira, dakle kategorije *filmova s više junaka* umjesto s mrežnim ili drukčije definiranim *naracijama* (npr. Israel 2006: 26). Takav će se izbor u pravilu koristiti i kao polazište interpretacija koje će naglašavati odmak od klasične naracije, a o čemu će još biti riječi; zasad se, međutim, može komentirati da odmak od klasične strukture zapleta ne znači i nepostojanje radnji, što je dodatno jasno i u sve češćim žanrovskim primjerima mrežnih naracija, poput *Fatalne nesreće*, *Syriane* itd.

Drugim riječima, za razliku od Bordwella za čiji je pretežno fabularni opis mrežnih naracija često komentirano da reducira značaj odnosno intenzitet odmaka od klasičnog narativnog stila (što je Bordwell i eksplicitno argumentirao), drugdje će se inzistirati na

¹⁶³ Gdje se početak svakog novog „poglavlja“ zna označavati i međutitlovima (kao u *Pasjoj ljubavi* ili *Devet života*).

¹⁶⁴ Iako Rick Altman ne govori o suvremenim filmskim primjerima, njegove zamisli o tzv. *multifocus narratives* u knjizi *A Theory of Narrative* služit će kao podtekst razmišljanjima o filmovima s više junaka, odnosno fokalizatora (v. radove S. B. Israela).

inovativnosti novih tipova pripovijedanja, odnosno dijagnosticirati u mrežnim i općenito kompleksnim naracijama nadilaženje klasične, pa i pojavu post-klasične naracije.

4.2. Čitanja mrežne naracije

"Povijest započinje na razini tla, s koracima. Ima ih nebrojeno, ali ne čine niz. Ne da ih se brojati jer je svaka jedinica kvalitativna: stil taktalnog razumijevanja i kinetičkog usvajanja. Njihovo je rojenje neizbrojiv skup pojedinosti. Igre koračaja oblikuju prostor. One spleću mjesta. U tom smislu, pješačka kretanja tvore jedan od onih 'stvarnih sustava čije postojanje uistinu čini grad'[...]" (de Certeau: 161).

Jedno od ljepših primjera tzv. *Zeitgeist* interpretacije mrežne naracije na filmu može se naći u analizi *Nashvillea* u knjizi *Ogledi o devet autora*, u kojoj se simptomatičnost filma za povijesni trenutak u američkoj kinematografiji, odnosno film općenito kao „svjedok jednog vremena“, povezuje s nasljeđem pragmatizma, biheviorizma, protestantizma itd. (Peterlić 1983: 15-33):

„U filmu *Nashville* ne samo da pratimo brojne ličnosti, već se postupno otkrivaju i njihovi ciljevi, a kada se otkrije da to nisu neki veliki ciljevi [...] već da su to lutanja prema nečem efemernom, onda se iza tih lutanja počinje nazirati pritajeni grč ili praznina. A grč mora dovesti do eksplozije. [...] Ta opća neuroza likova i vremena, kao i jalovog pragmatizma kojeg je Altman lišio gotovo svake stvaralačke energije, omogućuju da se neočekivani hitac na kraju filma pojavi kao neka pretpostavljiva, gotovo nužna eksplozija, kao logična posljedica i opisanog načina života i stila filma“ (Peterlić 1983: 32).

Iako će si rijetko dopuštati tu slobodu zahvata u sociološke i šire teme, kao i tu dozu poetičnosti, *Zeitgeist* tumačenja mrežne naracije – odnosno njihovog zamaha od '90-ih naovamo – sveprisutna su, pa će se takve reference redovito javljati i u analizama teoretičara navodno manje sklonih interpretaciji. Niz se takvih motiva tako može naći u Bordwellovim opisima mogućih faktora koji su utjecali na pojavu vala mrežnih naracija, kojima prethode zapažanja o transformacijama i u samoj filmskoj industriji:

„Rastuću popularnost nezavisnog filma u SAD-u kasnih '80-ih pratila je i određena doza formalnih eksperimenata. Usred tih promjena, filmovi poput *Seks, laži i video-vrpce* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989), *Učini pravu stvar* (*Do the Right Thing*, 1989) i *Slacker* (1991), naginjali su formatu tzv. 'stupnjeva odvojenosti'.¹⁶⁵ Uskoro su redatelji poput Tarantina shvatili da mogu regrutirati poznata glumačka imena u nezavisnim projektima i ideja mreže se tu pokazala korisnom. U ansamblima protagonista, zvijezde se moglo angažirati u manjoj mjeri, odnosno nije im trebalo platiti uobičajene visoke honorare. U Europi je određena tradicija mrežnih naracija postojala već neko vrijeme, zahvaljujući J. Rivetteu, J. Tatiju, O. Iosselijaniju i K. Kieślowskom. Kako su koprodukcije Europske unije dobivale na financiranju i distribuciji, i snimanje glumaca u njihovim matičnim zemljama i na vlastitim jezicima je postalo izvedivo. To je moglo potaknuti i filmaše da snimaju višestruke priče koje prelaze granice. Još je jedna posljedica novog poretka bila i pojava teme Europske unije, odnosno razlika među zemljama, kao česte preokupacije filmova.“¹⁶⁶ (Bordwell 2008: 197)

Kao i u ranijim tekstovima o mrežnoj naraciji, Bordwell zatim dodaje i šire društvene faktore poput rastuće svijesti o globalnoj povezanosti, Interneta i polisemije pojma „mreže“ u svakodnevnom govoru (npr. *networking*). Posebno ističe proširenost popularno-znanstvenih teorija „mreža“ ili „malih svjetova“, odnosno teorija *šest stupnjeva razdvojenosti*, *teorije kaosa* ili *efekta leptira*.¹⁶⁷ Takav izbor zaključno i argumentira: „Ne želim tvrditi da su Altman ili Tarantino sjedili nad traktatima iz matematike, prava ili sociologije. Znanstvene i filozofske teorije znaju procuriti u popularnu kulturu, često u obliku slogana ili upečatljivih slika“ (198).

Imajući na umu autorove kritike pozivanja na diskurzivni okvir moderniteta u povijestima nijemog filma, kao i privilegiranje npr. matematičkih teorija u odnosu na filmologiju srodnije humanističke znanosti u razmišljanju o mrežnim naracijama, Bordwellov šire kontekstualni okvir povlači za sobom niz pitanja. Osnovno takvo pitanje – o kojim je kriterijima za uključivanje kontekstualnih referenci riječ – ostaje nerazjašnjeno u

¹⁶⁵ Misli se na popularnu teoriju "šest stupnjeva odvojenosti", po kojoj svaku osobu na planetu od svih drugih dijeli lanac od otprilike šestero ljudi, tj. sinonim za izraz svijet je malen (v. Bordwell 2008: 198).

¹⁶⁶ U nešto širem značenju koristi se i termin „EU pudinzi“ (npr. šved. *Europuddingar*) za filmske projekte unutar Europske Unije u kojima sve zemlje sudionice istovremeno moraju biti zastupljene na filmu (lokacijama, glumcima, redateljima itd.).

¹⁶⁷ Vezana za teoriju kaosa, teza kako udarac krilima leptira može prouzročiti olujno nevrijeme na drugom kontinentu – poznata kao „efekt leptira“ – u kontekstu mrežnih naracija se uglavnom pojavljuje kao metafora za ulogu slučajnosti, kao i za utjecaj minornih motiva u jednoj priči na značajnije događaje u drugima (npr. cirkulirajuća puška u *Babelu*) (v. Bordwell 2008: 198).

Bordwellovim tekstovima. No istovremeno su njegovi zaključci ilustrativni za širi filmološki opis mrežnih naracija, pa se faktori koje navodi kao moguće utjecaje ponavljaju kao lajtmotivi u različitim analizama tog filmskog fenomena. Njegov opis transformacija u filmskoj industriji, kao i utjecaja televizijskih serijala¹⁶⁸ i drugih medija (spominje i tzv. *hyperlink narratives*, što je popularan sinonim za formu), argumenti su koji će se provlačiti i kroz druge pristupe temi.¹⁶⁹

U jednom izlaganju, Thomas Elsaesser je primijetio kako se među tristotinjak ostalih referata na konferenciji posvećenoj gradu i filmu (naslov skupa je bio *Urban Mediations*) ni jedno ne bavi mrežnim naracijama kao, po Elsaesseru, najtipičnijim oblikom gradskog filma danas (Elsaesser 2010). Mrežne su naracije, dodao je Elsaesser, paradigmatički izraz *globalnog grada*,¹⁷⁰ koji je usporedio s reprezentativnošću *metropolisa* za imaginarij modernog grada. Iako se ukratko osvrnuo na reprezentativnost filmske mrežne naracije za imaginarij globalnog grada (sa simptomatičnim primjerima poput *Šifra: nepoznato* ili *Babela*), Elsaesser se fokusirao na razradu teze o značenju filmskih festivala u formiranju globalnih filmskih kultura. Tim se fenomenom bavio i ranije, npr. u knjizi *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, gdje je analizirao međunarodne filmske festivale kao mrežu odnosno kao sustav (festivali su raspoređeni tako da pokrivaju različite vremenske periode unutar kalendarske godine, proizvode specifičan diskurz o filmu, odnosno moduse selekcije i kvalitativne procjene itd.) koji promatra kao pandan i alternativu Hollywoodu (Elsaesser 2005b: 84f). Elsaesserova analiza festivala – kao faktora u diseminaciji fenomena poput filmskih mrežnih naracija na globalnoj razini – pridružila se time izlistavanjima faktora u samoj filmskoj industriji koji su utjecali na fenomen.

Filmski primjeri mrežne naracije se s prostorom grada identificiraju i u nizu drugih pristupa temi. Spomenuta konstatacija da grad čini privilegirani *locus* mrežne naracije

¹⁶⁸ Spomenuvši književne preteče (poput Dickensa) i strip (serijal *Eightball* Daniela Clowesa), Bordwell zaključuje kako su vjerojatno neposredniji utjecaj na film imali televizijski serijali: „Strukture s više zapleta u sapunicama i dužim narativnim lukovima (*story arcs*) u televizijskim serijama [...] vjerojatno su pripremile gledatelje na slične pojave i na filmu.“ (Bordwell 2006b: 96 i 100)

¹⁶⁹ Ramírez Berg navodi sličnu listu faktora te im dodaje i druge asocijacije koje će se također provlačiti literaturom o mrežnim naracijama kao što su “fragmentiranost 'postmodernog stanja' i nestanak velikih naracija; sveprisutnost kratkih pripovjednih oblika u raznim medijima poput glazbenih spotova; video igre u kojima se naglasak stavljen na različite forme narativne interaktivnosti, tj. na strategije poput preuzimanja uloga (*role playing*); razgranatost tekstualnih oblika odnosno čitateljsko iskustvo pretraživanja sadržaja na Internetu, (hipertekst) gdje se disparatni sadržaji povezuju u tekst [itd.]” (6).

¹⁷⁰ Elsaesser se time nadovezao i na diseminaciju pojma *globalnog grada* u novijoj filmskoj teoriji, polazišno kovanice teoretičarke Saskie Sassen. Gradovi poput New Yorka, Tokia ili Londona koje Sassen analizira u knjizi *Globalni grad* funkcioniraju kao mreža, odnosno sjecišta globalnih ekonomskih tokova i međunarodnih migracija te njihov opis, kao posljedice prijelaza na postindustrijsko tržište rada i internacionalizacije ekonomije, uključuje cijeli sklop socioekonomskih aspekata (poput opadanja srednje klase i razvoja oblika socijalne nejednakosti u gradovima koji generiraju visoko specijalizirane poslove, kao i velik broj nisko plaćenih poslova itd.) (v. Sassen 2001).

upućuje kako na brojnost filmova koji koriste taj kronotop, tako i na spektar interpretacija koje će ih tumačiti kao gradske filmove, odnosno kao filmove o gradu. Štoviše, jedan se set interpretacija koji dijele zajednički nazivnik (i kao takve ih se može smatrati do nedavno prevladavajućim tumačenjem mrežne naracije na filmu) može predstaviti opisom grada u djelu francuskog teoretičara Michela de Certeaua.

Sveprisutnost de Certeauovog opisa u suvremenoj sociologiji grada, urbanoj antropologiji i drugim promišljanjima grada imala je, kao što je spomenuto u prošlom poglavlju, odjeka i na filmologiju, pa će se i izdvajati kao središnja metafora npr. „postmodernog prostora“ kojeg se iščitava u ovim filmovima (Everett: 159ff).¹⁷¹ De Certeau opisuje grad kao mjesto djelovanja „anonimnog mnoštva“, „bezimenih junaka“ ili „neizbrojivih hodača“ kao „nepriznatih proizvođača“ (de Certeau: 49f), a kao središnja prostorna metafora u njegovom opusu izdvaja se slika New Yorka s početka eseja *Hodanje gradom* u knjizi *Invencije svakodnevice*. U prizoru koji podsjeća na uvodnu sekvencu Altmanovih *Kratkih rezova* (helikopteri i medijska propaganda nasuprot pogleda „odozdo“), popevši se na vrh nekadašnjeg World Trade Centera, autor suprotstavlja svoj pogled na modernistički raster ulica „drugoj specijalnosti“ (157) mnoštva perspektiva i kaotičnih kretanja koje se dešavaju na tlu. Njegova misao „mjesto je palimpsest“ (174) zato podrazumijeva „pluralitet“ kao i „stvaralaštvo“ (82), odnosno dio je šireg opisa svakodnevnog života kao „proizvodnje značenja“ ili „skripturalnih praksi“ (33):

„Pokušajmo se uputiti drugim putem: raščlaniti mikrobne, posebne i pluralne prakse kojima urbani sustav treba upravljati ili ih ukidati, i koje nadživljuju njegov raspad; slijediti gomilanje tih procedura koje panoptička uprava niukoliko nije uspjela nadzirati ili ih ukloniti, nego su još osnažile u bujnoj nezakonjenosti, razvile se i uvukle u mreže nadzora, ustrojene na osnovi nečitkih ali snažnih taktika, toliko da tvore svakodnevne propise [...].“ (160)

De Certeauovo čitanje polifonije prostornih praksi – kao onih koje podrivaju jedinstvenu, panoptičku perspektivu – ilustrativno je kako za čitanja mrežnih naracija koje će se naslanjati na njegovu teoriju, tako i za niz srodnih interpretacija. Utjecajan se primjer takvog pristupa može naći u tekstovima M. Tröhler, odnosno u njenoj knjizi znakovitog naslova *Otvoreni svijet bez junaka (Offene Welten ohne Helden)*. Analizirajući sporadične preteče poput *Querschnitt* filmova, Tröhler se fokusira na „transkulturalni fenomen“

¹⁷¹ Everett koristi termin „fraktalnih filmova“ (*fractal films*) u nešto širem značenju (obuhvaća i primjere „zapleta koji se račvaju“ poput *Trči Lola trči*) (Everett: 159).

rasprostranjenosti filmova s više junaka od ranih '90-ih, iščitavajući iz njega manifestaciju novog tipa tzv. „etnografskog, ekspresivnog realizma“ odnosno „kronotopa svakodnevice“ (Tröhler 2007: 542-543). Središnjim obilježjem takve filmske priče smatra „relacijsko viđenje lika“ (*die relationalen Figuren in pluralen Figurenkonstellationen*),¹⁷² odnosno zamjenu (psihološke razrade) klasičnih likova sustavom u kojem likovi funkcioniraju kao „minijaturnih socijalni vektori“ (Tröhler 2000: 30 i 89).¹⁷³ Svojom tumačenjem filmova, što u terminima odmak od „monološke pripovijesti“¹⁷⁴ i općenito slabljenja klasične naracije, što aktiviranjem kulturalno-teorijskog okvira (koji, osim spomenutih faktora poput utjecaja novih medija, uključuje i cirkulirajuće teorijske koncepte poput *postmoderniteta*, *rizoma* i *polifonije*), Tröhler je ocrtala budući popularan okvir u tumačenju mrežnih naracija.

Pozivajući se na Tröhleričine radove, autori poput Israela i Azcone nadovezivati će se i na teorije „relacionizma“ (*relationism*; v. Israel 2010: 126f), a među primjerima nastavljača te tradicije i čitanje rasapa nacionalnog identiteta, odnosno fluidnog „postmodernog subjekta“ u filmu *Pasji dani* (Winter i Nestler 2010: 101f). Neovisno o toj teorijskoj tradiciji, i drugi će tekstovi koristiti koncepte poput *polifonije* (v. Bruns) ili *dispozitiva*¹⁷⁵ kako bi artikulirali sličnu središnju misao, tj. kako bi u mrežnim naracijama iščitali podrijetlo „monolitne točke gledišta“ (*monolithic point of view*; Azcona 2010: 21) ili „perspektive“, a čiji će izraz tipično nalaziti u klasičnoj naraciji (npr. Israel 2010: 125f).

Čini se da ovakav tip tumačenja ima danas najveći korpus tekstova, a teoretičari će vlastita čitanja *polifonije*¹⁷⁶ (da upotrijebimo heuristički naziv za ovu vrstu pristupa) temeljiti i na studijama recepcije (v. Azcona 2005). No istodobno će se čitanja polifonije postati sve upitnija, posebno nakon najezde mrežne naracije u *mainstream* filmovima poput *Fatalne*

¹⁷² Čime se podrazumijevaju kako međuovisnost priča (npr. presijecanja putanja priča), tako i gledateljski fokus na paralele i kontraste među likovima umjesto na individualizirane junake (v. Tröhler 2007: 34).

¹⁷³ Riječ je dakle o tumačenju karakteristike koja se javlja kao logična nuspojava fragmentirane naracije – koja svakoj od priča (odnosno svakom o likovima) ostavlja reducirani dijegetski prostor (npr. u Kerr 2010: 46 ili Bordwell 2008: 189ff).

¹⁷⁴ Parafrazirajući Tröhler, Israel tvrdi: „Zaključno, u ovim filmovima [s više protagonista] možemo uočiti tendenciju stvaranja dijaloškog sustava [...] koja negira monološku predodžbu subjekta kakva dominira na filmu“ (Israel 2008: 5).

¹⁷⁵ „Narativna struktura *Fatalne nesreće* usporediva je s konceptom dispozitiva (*dispositif*) zbog fokusa filma na širi društveni učinak svake od pojedinih akcija. Deleuzeova interpretacija linija moći i linija subjektifikacije koji sačinjavaju dispozitiv od posebnog je značaja za mrežnu naraciju“ (Peters 2008).

¹⁷⁶ Zanimljivo je spomenuti da je Bahtin, razrađujući pojam „polifonije“ u knjizi *Problemi poetike Dostojevskog*, spomenuo jedan primjer mrežne naracije u Tolstojevoj priči *Tri smrti* (smrt bogate gospođe, kočijaša i drveta) kao karakterističan izraz „monološkog manira L. Tolstoja“ (iako su radnje labavo povezane, akteri i njihovi svjetovi „*zatvoreni su iznutra i ne znaju jedan za drugoga*“). No da je Dostojevski napisao *Tri smrti*, dodaje Bahtin, povezao bi tri plana dijaloškim odnosima, odnosno „[o]n bi naterao svoje junake da vide i saznaju sve ono bitno što on sam – autor – vidi i zna. On bi sučelio gospođinu i kočijaševu istinu i naterao ih da dođu u dijaloški okvir (naravno, ne obavezno u direktnim kompozicijski izraženim dijalozima) a sam bi zauzeo ravnopravan dijaloški stav prema njima“ (Bahtin 1967: 128-132).

nesreće, Zapravo ljubav i sl. Sve su češći i primjeri komparativnih analiza u kojima se konvencije mrežne naracije kakve koriste (posebno česti komercijalni tj. srednjostrujaški primjeri) *Fatalna nesreće* ili *Babel* uspoređuju s filmovima poput *Magnolije* ili *Dan kada je svinja pala u bunar* (*Daijiga umule pajinnal*, 1996) (v. npr. Silvey; Bruns; Deutelbaum).

Drugim riječima, sve češće razgraničavanje među primjerima pratiti će i napomene – kakve su inače postale poštapalica nakon pojave filmova poput *Početka* (*Inception*, 2010) – da „kompleksne naracije“ nisu nužno i „kompleksni“ filmovi (npr. Newman: 90f; Lavik). Na osnovi primjera poput *21 grama* argumentirat će se da se takvim izlaganjem zaokuplja pažnja gledatelja – sve više naviknutog na fragmentarne i nelinearne oblike tekstualnosti – slagalicama,¹⁷⁷ odnosno rekonstrukcijom fabula koje su tim više „klišeizirane“ što je naracija složenija (Newman: 100f). Odnosno, kako je Bordwell sažeo osnovni princip trenutnog holivudskog trenda eksperimentiranja, „što su inovacije složenije, tim više zalihosno mora biti pripovijedanje. Neobične tehnike valja smjestiti u naročito stabilan okvir“ (Bordwell 2006: 78). Najveći će broj kritika isticati priklanjanje melodrami, bilo senzacionalističkoj, bilo sentimentalnoj – odnosno, k oba tipa u slučajevima poput *Fatalne nesreće* koja niže automobilske nesreće i emotivne vrhunce u intenzitetu koji bi bilo nemoguće doseći u drami s jednim ili dva protagonista (v. npr. Hsu; Silvey), ali koji je svojstven narativnim tehnikama npr. televizijskih serija. Odnosno, kako zaključuje Carmago, „pripovjedna struktura ovih američkih filmova s više junaka kakva se razvila u novom tisućljeću prije svega nalikuje američkim sapunicama [*American daytime soap opera*]“. Koristi i pojam „emotivnog blockbustera“ (*the emotive blockbuster*) kako bi razradio poveznicu između serija i filmova s „višestrukim radnjama odnosno nizanjem narativnih fragmenata ili senzacionalnih epizoda – u kojima svako malo, kad već ne eksplodiraju zgrade, eksplodiraju emocije“ (v. Carmago).

Konačno, takav se tip kritičkih opaski čini posebno naglašen u slučaju tzv. ”političkih“ mrežnih naracija (Peters), u koje se, osim filmova poput *Fatalne nesreće* (s rasizmom kao provodnom temom), ubraja i skupina filmova koji su širili mrežu priča na asimetrične prostore „Nove Europe“ ili šire, kao u npr. *Babelu*. Iako se znalo tvrditi da je film ponudio više od parabole Babilonskog tornja u naslovu kad je riječ o tematiziranju razlika među prostorima odnosno „jezicima“ (Ucoluk: 11ff), kao i u slučaju *Fatalne nesreće* češća su oprečna tumačenja (kako glasi natpis na DVD izdanju *Babela*, „Bol je univerzalna, kao i

¹⁷⁷ Autor u više navrata koristi termin „puzzle“ čime se aludira na jedan od sinonima za kompleksne naracije – „filmovi zagonetke“ (*puzzle films*) npr. u naslovu Bucklandovog (ur.) zbornika o kompleksnim naracijama – no u ovakvim uporabama tzv. trend „filmova slagalica“ ima negativne konotacije.

nada.“; *Pain is universal, but so is hope*).¹⁷⁸ Sve više će se javljati i analogije s drukčijim teorijama npr. prostora; bilo da se priziva metafora globalnog grada (po npr. Elsaesseru) ili rizomatska slika grada kao lišenog tradicionalnih uporišta i mehanizama moći (npr. Bauman 2011: 51),¹⁷⁹ dovodi se u pitanje relevantnost analogija s de certeauovskim čitanjem emancipirajućih individualnih praksi (ibid: 113). Stoga će u *Zeitgeist* čitanjima mrežnih naracija postmodernitet i dalje biti frekventan koncept, no, umjesto podrivanja velikih naracija i polifonije, sada će biti više kritičkih dijagnoza npr. „kognitivnih mapa koje prenose poruke univerzalnosti“, „postmodernog pluralizma pretočenog u novi individualizam“ i sl (v. npr. Kerr; Silvey: 1-8).

Poput *Babela*, i naslov Hanekeovog filma *Šifra: nepoznato* upućuje na temu slojevitosti jezika i priča koje u filmu povezuju suvremeni Pariz s drugim prostorima ruralne Francuske, Albanije i Afrike. No, za razliku od *Babela*, *Šifra: nepoznato* u interpretacijama s pravom slovi kao primjer s druge strane spektra mrežnih naracija kad je riječ o vjernosti filma naslovnoj temi, a i drugim kvalitetama filma.¹⁸⁰ Nedostatak komunikacije podcrtava se raznim postupcima, počevši od uvodne sekvence koja podsjeća na scenu s dječakom s početka Bergmanove *Persone* (1966) (i koja će uokviriti Hanekeov film, ponavljanjem sličnog prizora na kraju), gdje gluhoj djetetu bezuspješno pokušava komunicirati s publikom obraćajući se kameri nerazumljivim gestama. Neoznačeni prijelazi na različite vizualne odnosno filmske kodove (prizori iz obiteljskih melodrama i drugih žanrovskih filmova u kojima glumi Anne (J. Binoche), jedna od protagonistkinja filma) prate ljubavnu priču o dobrostojećem urbanom paru (Anne i fotograf Georges) koju prekidaju i medijske slike ratnih stradanja koja ne uspijevaju izazvati empatiju likova.¹⁸¹ Zaključno sa završnom montažnom sekvencom, koju prati i glazbena kulisa sve intenzivnije svirke gluhoj djetetu, protagonistima se uskraćuje mogućnost dijaloga, kao što se ni među različitim pričama, čije se putanje presijecaju tokom

¹⁷⁸ Tipično će se govoriti o „postmodernom spektaklu na temu *mi smo svijet*“ (npr. Bradshaw: 5). Odnosno, kako H. Hsu komentira primjer *Fatalne nesreće*: „Suočivši se s nemogućim zadatkom prikazivanja ekonomskih, duhovnih i fizičkih veza među heterogenom mrežom protagonista, čini se da ovi filmovi u pravilu odustaju od takvih ambicija i oslanjaju se, umjesto toga, na paralelizme ili na bogati asortiman prirodnih i neprirodnih katastrofa Los Angelesa, stvarajući dojam da svi dijelimo istu sudbinu“ (Hsu 2008: 135; v i Kerr).

¹⁷⁹ Kao što Zygmunt Bauman opisuje *Tekuću modernost*: „Javna vlast izgubila je veli dio svoje strašne i kritizirane represivne snage – ali i dobar dio svoje sposobnosti da proizvodi prava. Rat za emancipaciju nije gotov. [No] za svako istinsko oslobođenje danas je potrebno više, a ne manje, 'javne sfere' i 'javne vlasti'. Sada je javna sfera ona kojoj itekako treba obrana od nadirućeg privatnog – premda, paradoksalno, kako bi se sloboda pojedinca ojačala, a ne umanjila“ (Bauman 2011: 54).

¹⁸⁰ V. poglavlja o filmu kod Camerona, Everett ili Ezre.

¹⁸¹ V. slične postupke i u drugim filmovima Hanekea, kao što su npr. *Skriveno* (*Caché*, 2005), u sceni bračne razmirice likova iz francuskih intelektualnih slojeva – ponovno nazvanih Anne i Georges (J. Binoche i D. Auteuil) – između kojih se, u stražnjem planu, vidi televizijski ekran koji emitira ratnu reportažu koju oni ne primjećuju (kao ni gledatelj isprva, čiju će pažnju tipično privući obiteljska melodrama dok se u traumatske prizore ratnih fotografija ili TV priloga teško uživjeti – misao na koju upaljeni televizori u Hanekeovim filmovima stalno provociraju.)

cijelog filma, ne uspostavlja kontakt – budući da ne dijele isti kod, odnosno iskustva prevodiva na zajednički jezik.¹⁸²

Istovremeno su se u teoriji profilirali i pristupi koji će, za razliku od Bordwellovih i srodnih opisa forme, nastojati i da se zamah u eksperimentiranju narativnim tehnikama od '90-ih nadalje opiše i novim vokabularom, a koji bi odgovarao specifičnostima post-klasične naracije. Termini poput „kompleksnih naracija“, tzv. „*mind-game* filmova“ (Elsaesser 2009), post-klasične naracije (Thanouli) itd. će se koristiti da bi, kako Buckland sažima premisu zbornika *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (2009), opisali trend „filmova koji prikazuju likove i radnje koji se odmiču od klasične naracije¹⁸³ [te koji] koriste nelinearno pripovijedanje i stvaraju fragmentirani prikaz prostora i vremena“, odnosno „naglašavaju složeno (kompleksno) pripovijedanje više ili manje kompleksnih fabula.“ (Buckland: 5-6).

Za razliku od pristupa Thompson ili Bordwella koji će „rasplitati“ sižeju izgradnju filmova poput *Memento* kako bi pokazali da se struktura njihovih fabula može podvesti pod klasičnu paradigmu (Buckland: 5f), ti će se pristupi u pravilu ograđivati od svođenja kompleksnih naracija na „uvijek istu priču“: (33):

„Problem s ovakvim pristupima je njihova tendencija da svode filmove na uvijek istu priču [business as usual], pa se valja zapitati zašto bi se pisac ili režiser uopće trudio da tako nešto proizvede. Doista, u ovim je filmovima (a bez sumnje, i u nekim ranijim primjerima) najintrigantniji i najinovativniji aspekt to inzistiranje na temporalnosti kao zasebnoj dimenziji svijesti i identiteta, njihova igra nelinearnim slijedom i obrnutom kauzalnošću, slučajnošću, sinkronijom i simultanošću učinaka na likove, djelovanje i međuljudske odnose. Nalazimo se u svjetovima koji izgledaju poput naših no gdje paralelne vremenske dimenzije supostoje, gdje naracija proizvodi vlastite vremenske petlje ili Möbiusove vrpce, gdje možda doista postoje počeci, sredine i krajevi no nisu prikazani tim redom, pa gledateljska proizvodnja značenja uključuje neprestana vraćanja i retroaktivne revizije, provjere [reality-checks] i reorganizaciju, ne samo vremenskog tijeka već i mentalnog prostora, uz pretpostavku da su i zamjene uzroka i posljedica isto tako moguće“ (Elsaesser 2009: 21).

¹⁸² Da mrežna naracija danas ima svoj *mainstream*, kao i svoj kanon art-filmova i autora može se iščitati iz interpretacija raznih vrsta; M. Haneke će tako opisivati npr. „iluziju nepostojećeg totaliteta“ koju nalazi u *Magnoliji* i drugim prototipskim primjerima mrežne naracije, pozicionirajući svoje filmove u odmaku prema njima (cit. u Bordwell 2008: 221).

¹⁸³ „*Puzzle film is made up of non-classical characters performing non-classical actions and events*“ (Buckland: 5).

Pri tom će se u promišljanjima inovativnosti novih pripovjednih trendova u pravilu pozivati na paralele s drugim medijima. Pojavljivat će se nazivi poput „modularnog filma“ (*modular cinema*), za koji se čini da je najfrekventniji među intermedijalnim terminima koji se koriste u opisima kompleksnih naracija. Pojam se temelji na opreci koju je L. Manovich uspostavio između naracije (*narrative*) i baze podataka (*database*), odnosno na tvrdnji da „baza podataka predstavlja sadržaj kao listu jedinica koje nisu usustavljene u nekakav poredak. Nasuprot toga, naracija povezuje prividno neorganizirane elemente (događaje) uzročno-posljedičnim vezama [...]“ (cit. u Cameron: 185). Analizirajući primjere interakcije ta dva modela u filmskoj priči ali i drugdje, M. Kinder definira pojam *database narrative* „kao naraciju čija struktura ogoljuje odnosno tematizira dvostruki proces selekcije i kombinacije koji leži u temelju svakog pripovijedanja“ (cit. u Cameron: 1). Cameron će kao istoznačnicu koristiti „modularnu naraciju“ (ponovo preuzimajući Manovichev vokabular) kao krovni termin za spomenutu tipologiju filmova (epizodični, anakronični filmovi, zapleti koji se račvaju itd.) u kojima linearnost i kauzalnost klasične naracije nisu samo „oslabljene“ već su i predmet „kritičke refleksije“ (drugim riječima, opisuje ih kao filmove koji na razne načine tematiziraju sam proces sižejne izgradnje) (v. Cameron: 3ff).

S druge strane, J. Simons će umjesto takvih kovanica zagovarati (kvalitetniju) uporabu postojećih naratoloških termina (v. Simons: 16f), a priloge diskusiji će davati i razne analogije između kompleksnih naracija i drugih medija poput TV serija, što će Elsaesser usporediti i s teorijskim pristupima intermedijalnosti pred-klasičnog filma (v. Elsaesser 2009).

Kao što je prikazano u ranijim poglavljima, danas općeprihvaćeni opis ranog nijemog filma nastao je na temelju *Zeitgeist* ili kulturološkog okvira, posebno zapažanja o intermedijalnosti (*filma atrakcije*), a uz pomoć kojih su objašnjene razlike između *filma atrakcije* i klasičnog narativnog stila. Na temelju gore spomenutih pristupa čini se da sličnim pristupima mrežnim, odnosno kompleksnim naracijama (i pokušajima definiranja post-klasičnog filma) nedostaje razrađenost odnosno konsenzus kakav postoji oko analiza pred-klasičnog filma. S druge strane, treba imati na umu da je riječ o aktualnom filmskom fenomenu, odnosno teorijskoj temi u nastajanju.

4.3. Švedski film i mrežna naracija

Tko je čuo za Agnes von Krusenstjerna? (Ivan Slamnig, *Sabrane Pjesme*)

Američki film, i kada nije zadan kao tematski okvir, dominira u literaturi o mrežnim naracijama, bez obzira na primjere iz drugih kinematografija kojima se ilustrira rasprostranjenost fenomena. „Ostale“ su kinematografije zastupljene u prvom redu etabliranim redateljima odnosno filmovima, poput Jacquesa Tatija s filmom *Playtime* (1968) ili Hong Song-sooa s filmom *Dan kada je svinja pala u bunar*, a u prvom su planu, dakako, redatelji s više mrežnih naracija u opusima, kao npr. Michael Haneke, Hiroyuki "Sabu" Tanaka ili Wong Kar-wai – s filmovima *Dani opasnog življenja* (*A Fei jingjyuhn*, 1990), *Chungking Express*, *Pali anđeli* (*Duo luo tian shi*, 1995). No povremeno se i u takvim raspravama forma tematizira i u kontekstu drugih kinematografija.

Francuski se film često zna navoditi kao „alternativni“ primjer nacionalne kinematografije gdje je prisutnost tzv. „zbornih“¹⁸⁴ filmova istaknuta pojava novijeg datuma (Tröhler 2000; Vincendeau; Azcona 2010: 18). U međunarodno poznatije se ubrajaju npr. „autorske komedije“ (Vincendeau: 17) poput *Privatnih strahova na javnim mjestima* (*Coeurs*, 2006) A. Resnaisa ili filmova Agnès Jaoui. Redateljsko-scenaristički i glumački duo A. Jaoui i J. P. Bacri većinu su dugometražnih filmova snimili u toj formi. Posebno *Ukus drugih* (*Le Goût des autres*, 2000), no i sljedeća dva filma, *Lijepa kao slika* (*Comme une image*, 2004) i *Pričaj mi o kiši* (*Parlez-moi de la pluie*, 2008) spadaju i među uspjelije nastavljače „altmanovske“ minimalističke tradicije mrežnih naracija – one podešene na „nijanse socijalne interakcije“ (Von Doviak) i kontraste društvenih slojeva.

Zanimljivo je, možda i karakteristično, da je u navedenom tekstu G. Vincendeau o novom valu francuskih „zbornih filmova“ naglasak stavljen na kontinuitet s „prepoznatljivim tradicijama unutar francuskog filma“ (Vincendeau: 16). Među utjecaje se ubrajaju Renoirovi filmovi, prije svega *Pravilo igre* (*La règle du jeu*, 1939), do francuske mozaične komedije, obiteljske drame itd. Ponovo se izdvajaju pojedini autorski opusi – kao preteče i kao primjeri novijeg datuma – poput filmova J. Rivettea *Out 1* (1971), *Gore dolje lomljivo* itd.,¹⁸⁵ a

¹⁸⁴ 'Choral' film se kod Vincendeau koristi kao naziv za razne vrste filmova s više protagonista (Vincendeau: 17), što je engleski prijevod ustaljenog termina u francuskoj filmologiji, „film choral“.

¹⁸⁵ Na Bordwellovu se popisu među Rivetteovim filmovima navodi i *Pariz nam pripada* (*Paris nous appartient*, 1961), no film nije jasan kao izbor mrežne naracije budući da izdvaja središnjeg protagonista (lik Anne), koji se pojavljuje u gotovo svakoj sceni filma i povezuje galeriju likova – i to u jednoj, središnjoj priči detekcije, gdje paranoidnu iluziju zavjere gledatelj razotkriva uglavnom fokaliziranu kroz taj lik.

Bordwell im dodaje i cijeli niz mrežnih naracija Claudea Leloucha i Otara D. Iosellianija (Bordwell 2008: 145-250).

Ni drugdje se doduše ne tvrdi da raznovrsne preteče ili specifične oblike suvremenih mrežnih naracija nije moguće naći u nacionalnim povijestima filma; ako se ta kategorija, kao u slučaju francuskih primjera, proširi na filmove s više protagonista, u švedskoj bi se povijesti filma našli klasici poput Stillerovog *Erotikona*, Bergmanovih *Osmjeha ljetne noći* (*Somarnattens leende*, 1955) ili *Rituala* (*Riten*, 1969) i brojni drugi filmovi o (kazališnim) družinama poput *Braće Mozart* (*Bröderna Mozart*, 1986) ili *Proboja* (*Vägen ut*, 1999) – da navedemo samo neke primjere. No teza koja se ovdje želi razraditi je da se val mrežnih naracija od sredine '90-ih i u Švedskoj može promatrati u kontekstu šireg internacionalnog fenomena, pa će se švedskim filmovima pristupiti iz te perspektive, čime i specifičnosti unutar nacionalne kinematografije dobivaju jasnije obrise.

Ova se analiza odjeka mrežnih naracija na švedski film nakon 1990-ih stoga može svrstati u pristup kakav su zastupali autori zbornika *Transnational Cinema in the Global North*. Argumentirajući da u literaturi (domaćim i stranim filmografijama i povijestima skandinavskog filma), dominantno orijentiranoj na nacionalne kinematografije, nedostaju refleksije o „načinima na koji su, u svom usmjerenju na domaću kao i stranu publiku, filmovi nordijskih zemalja postali internacionalni“, ovi su autori stoga zagovarali buduća istraživanja koja će razmatrati „efekte globalizacije na proizvodnju, recepciju i diskurz o filmu u nordijskim zemljama“ (Elkington i Nestingen: 12). To rekavši, potrebno je objasniti zbog čega se uzima švedski, a ne npr. skandinavski film, kao okvir analize te kako se isti redefinira u periodu zamaha mrežnih naracija, odnosno od sredine 1990-ih naovamo.

Kategorija švedskog filma za sobom je povlačila niz mogućih upitnika i prije pojave Moodyssonovog *Mamuta* – redateljevog prvijenca na engleskom jeziku, mrežne naracije snimljene u švedsko-njemačko-danskoj koprodukciji (čije su priče dešavaju, između ostalog, u New Yorku, na Tajlandu i na Filipinima, s glumačkom postavom koju čine i zvjezdana imena poput Gabriela Garcíe Bernala), a koji je u kritici prozvan i *Babel-light* zbog sličnosti s filmom A. G. Iñárritua. Svoje su mjesto u povijestima švedskog filma i prije nalazili filmovi poput *Žrtve* (*Offret*, 1986) A. A. Tarkovskog ili *Montenegro* (1981) D. Makavejeva,¹⁸⁶ a

¹⁸⁶ Oba su filma većinski švedske koprodukcije, snimane u Švedskoj. *Montenegro* se sporadično pojavljuje u povijestima švedskog filma (Furhamar: 342), iako je po mnogočemu „švedski film“, počevši od glumačke postave (Erland Josephson, Lasse Åberg) do lokacija i teme (u izvrsnoj parodiji stereotipa, navodno baziran na istinitoj priči o švedskoj kućanici čiji monoton život preobrazu živopisni Jugoslaveni). Iako Koskinen s pravom zaključuje da je *Žrtva* prvenstveno film Tarkovskog (Koskinen 1996: 30; za sličan argument v. i Brlek), njegovoj kanonizaciji u povijestima švedskog filma je, osim većeg odjeka od *Montenegro*, pridonijela i suradnja s bastionima švedskog filma: sa snimateljem Svenom Nykvistom, kao i glavna uloga Erlanda Josephsona, itd.

granice švedskog filma na razne su načine širile i npr. generacije adaptacija kriminalističkih priča o inspektoru Becku, od njemačko-švedskih do recentnih BBC-jevih – gdje Beck (Kenneth Branagh) govori engleski i u prvim epizodama krivo izgovara imena švedskih gradića po kojima operira.

Istovremeno, nacionalnom okviru u pristupima švedskom filmu i dalje idu u prilog neki od tradicionalnih i kulturno-specifičnih faktora. Nepromjenjiva je činjenica da su skandinavske zemlje premale da bi proizvele privatno-financirane filmske industrije pa filmovi u znatnoj mjeri ovise o državnim potporama (Neiiendam: xiii), tj. filmskim institutima, o televiziji ili pan-nordijskim filmskim fondovima. S druge je strane faktor jezika relevantan kao i u ranijim vremenima kada je npr. Ingrid Bergman netom nakon švedskog *Intermezza* (G. Molander, 1936) odglumila „istu“ ulogu u američkom *Intermezzu* (G. Ratoff, 1939); štoviše, pravilo po kojem su uspješni kriminalistički filmovi poput *Muškaraca koji mrze žene* (*Män som hatar kvinnor* 2009) ili horora *Neka uđe onaj pravi* (*Låt den rätte komma in*, 2009) ubrzo nakon švedskih dobili premijere u američkim obradama, sugerira da su neke od jezičnih barijera još naglašenije. Nadalje, faktor specifičnosti nacionalnih tema i žanrova koje je teško izvesti van zemlje i dalje karakterizira brojne primjere švedskih filmova, poput popularnih švedskih komedija koje će se redovito naći na godišnjim listama deset najgledanijih filmova, ali nemaju gotovo nikakvu recepciju izvan Švedske.

Time se poteže i pitanje domaće recepcije kao često navođenog ključnog faktora u definiranju skandinavskih nacionalnih kinematografija (Soila et al: 2-3). Naime, spomenuta činjenica da švedski film tradicionalno uživa široku popularnost kod domaće publike u novije je vrijeme još izrazitija, pa se jednoglasno u tekstovima o švedskom filmu zadnjih desetak godina slavi (dugo) nezabilježena popularnost istog.¹⁸⁷ Tako od 1997. godine u prosjeku između 20 i 25 posto pogledanih filmova u švedskim kinima otpada na domaće, i ta je brojka dvostruko veća u odnosu na 1990. godinu. Broj je tim više značajan ako se usporedi s drugim zemljama,¹⁸⁸ s obzirom da, izuzmemo li gotovo 70% koji otpadaju na američki film, domaći film privuče tri do četiri puta više gledatelja u švedska kina od svih ostalih kinematografija zajedno (pri čemu popularnost europskog filma kontinuirano opada).¹⁸⁹ No optimizam u literaturi o suvremenom filmu se, u većoj mjeri od takvih statistika – koje ne obuhvaćaju i sve

¹⁸⁷ Gdje nije drukčije navedeno, statistike su preuzete iz izvještaja Švedskog filmskog instituta (tzv. Verksamhetsberättelser) iz 1996., 2008. i 2009. koji daju i podatke za prethodna desetljeća, odnosno, za period od 2009. korištene su statistike na web stranicama Švedskog filmskog instituta: <http://sfi.se/en-GB/Statistics/>

¹⁸⁸ „U usporedbi s mnogim drugim europskim zemljama ta je brojka prilično visoka. Francuska zna doći do oko 35%. Danska je već niz godina uspješna po tom pitanju i često prelazi brojku od 25%, no mnoge druge zemlje (primjerice Nizozemska i Island) teško dosegnu 10% ili čak 5% (između ostalog, Belgija i Portugal)“ (Marklund 2006: 161-162).

¹⁸⁹ Kao što je navedeno i u komentaru izvještaja iz 2008. (Verksamhetsberättelse 2008: 33).

relevantniju gledanost putem drugih medija – mogao objasniti entuzijazmom filmske kritike koja je popratila pojavu nove generacije švedskih filmaša na prijelazu tisućljeća (s čime se mogu povezati i drugi učinci, poput rasta interesa za švedski film na festivalima i općenito u inozemstvu).¹⁹⁰

Istodobno je refleksija o tzv. *novom valu švedskog filma* popraćena konsenzusom u literaturi da je bio isti povezan s radikalnim promjenama koje su od početka '90-ih zahvatile švedsku filmsku industriju, odnosno utjecale i na neka od spomenutih općih mjesta kojima se legitimira pojam švedskog filma.

Citatom *Danski vragovi!* (*Danskjävlar!* – izjavi švedskog doktora kojom završavaju epizode L. von Trierovog *Kraljevstva* (*Riget*, 1994) i koja je postala poslovični izraz švedsko-danskog „animoziteta“) započinje uvodnik zbornika *Fucking film*, posvećenog švedskom „novom valu“. Riječ je o periodu na prijelazu tisućljeća za koji se kaže da je vratio samopouzdanje domaćem filmu nakon nekoliko desetljeća nazadovanja – naročito bolnih uslijed uspjeha *Dogme 95* i drugih filmova kod susjeda Danaca.¹⁹¹ Prekretnicu je označio film *Fucking Åmål* (1998), čijim se uspjesima i u sljedećim Moodyssonovim filmovima uskoro pridružila i grupacija redatelja tzv. imigrantskog filma (*invandrarfilm*), kao i nekolicina nesvrstanih redatelja i naslova novog vala.¹⁹²

Za razliku od ranije povijesti švedskog filma tijekom koje je cjelokupna filmska proizvodnja imala sjedište u Stockholmu, većina je ovih filmova proizašla iz novih regionalnih filmskih centara. Do sredine prošlog desetljeća značajniji je dio filmske proizvodnje prebačen u gradiće poput Ystada (*Film i Skåne*) na samom jugu Švedske, Luleå na sjeveru (*Filmopol Nord*) i Trollhättana na zapadu (*Film i Väst*), poznatijeg pod nadimkom *Trollywood*. Kao „glavni katalizator 'renesanse' švedskog filma“ (cit. u O. Hedling 2006: 23), *Trollywood* je privukao i inozemna imena poput von Trierove postave koja je tamo snimila *Plesačicu u tami* (*Dancer in the Dark*, 2000), *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) i *Melankoliju* (*Melancholia*, 2011), a koproducenti su i drugdje snimanih filmova poput

¹⁹⁰ Za razliku od općenite primjedbe o švedskom filmu kroz povijest da uživa popularnost kod domaće publike neovisno od reakcija kritike (Soila et al.: 3) (spomenute popularne komedije su tipičan primjer), tzv. novi švedski filmski val od kraja '90-ih kao posljedicu je imao i rast gledanosti u inozemstvu koja je npr. 2000. godine nadmašila domaću (Verksamhetsberättelse 2008: 23). Domaću kritičku recepciju slijedila je i strana, pa je tako tekst o novom švedskom filmskom valu A. M. Norda (*Švedska kinematografija: pregled problema i rješenja iz 2002.*) objavljen i u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*.

¹⁹¹ V. Björkman et. al: 7. Slična je i recentnija opaska o i dalje sposobnijim Dancima koje je trebalo uvesti da režiraju komercijalno najuspješnije švedske filmove zadnjih godina, spomenute *Muškarce koji mrze žene* i dva filma o vitezu Arnu iz 2007. i 2008. godine (Larsson: 284).

¹⁹² Središnji pregled povijesti švedskog filma, Furhamarova monografija *Filmen i Sverige*, za razdoblje nakon 1998. godine dodaje i posebno poglavlje čiji je optimistični ton čisti kontrast prethodnom dijelu koji opisuju „moratorij“ švedskog filma od 1970-ih, izdvajajući tek pojedinačne svijetle točke. Za razrađeniji prikaz svijetlih točaka u švedskom filmu '80-ih i '90-ih, v. Koskinen 1999.

Antikrista (*Antichrist*, 2009), trilogije *Millenium* itd. U znatno većoj mjeri od dotadašnjeg švedskog filma, ti su regionalni filmski centri ovisili o koprodukcijama, europskim fondovima i drugim van-nacionalnim izvorima financiranja (O. Hedling 2006. i 2010.). Stoga je decentralizacija, uz takve lokalne procvate,¹⁹³ značila i manju ovisnost o Švedskom filmskom institutu. Kao krovna organizacija nacionalne filmske industrije od svog osnivanja 1963. godine, institut je i ranije dovođen u pitanje zbog apsolutne moći odnosno monopola u koncipiranju „vizija“ švedskog filma. No, paralelno s fleksibilnošću koja je omogućila propusnost za anonimne autore novog vala, smanjivanje uloge državnih institucija dio je šireg procesa erozije nacionalnog filmskog projekta i postepene orijentacije na tržište, odnosno na popularni film. Takva će klima obilježiti i noviju politiku Švedskog filmskog instituta koju će, umjesto anakronizama poput nekadašnje krilatice „kvalitetnog filma“ (*kvalitetsfilm*), i eksplicitno voditi drukčije ideje, odnosno tipizirati nova terminologija poput „industrije doživljaja“ (*upplevelseindustrin*).¹⁹⁴ U tom procesu, zaključiti će i Lars Gustav Andersson, nestala je ili je barem redefinjirana „institucija švedskog umjetničkog filma“ (cit. u O. Hedling 2006: 41), koja je nacionalni film vizualizirala u terminima autorskog i umjetničkog filma, odnosno opisivala ovom vrstom uputa za procjenu kvalitete:

„Nekoliko ključnih faktora treba uzeti u obzir u kvalitativnoj procjeni [...] poput inovacija u filmskim izražajnim sredstvima i stilu, relevantnosti poruke filma, intenziteta ili svježine vizije stvarnosti ili društvene kritike, stupnja psihološkog uvida i duhovne razine, zaigrane vještine u scenariju, režiji i glumi, kao i drugih umjetničkih komponenti filma.“ (cit. u Marklund 2010: 241)

¹⁹³ Financirani nacionalnim, no posebno pristupnim fondovima Europske unije za regionalnu revitalizaciju, ti su projekti, kad i filmovi sami ne bi bili isplativi, trebali pridonijeti lokalnom razvoju kroz poticanje popratnih djelatnosti (poput turizma u npr. Ystadu), zbog čega se film u Švedskoj počeo razmatrati u do tada neviđenim ekonomskim terminima, zaključuje O. Hedling. Učinci su bili znatni i u tom pogledu (pa se npr. i švedski proizvođač automobila Saab 2000-ih javljao reklamama „Izravno iz industrije doživljaja u Trollhättanu“), no brojnost sličnih tzv. prebjeglih produkcija (*runaway productions*) u Europi, kao i smanjivanje za to namijenjenih sredstava, neki su od razloga skepse za budućnost tako raštrkane filmske industrije u malim zemljama poput Švedske (v. O. Hedling 2006 i 2010).

¹⁹⁴ Treba napomenuti da je samokritičnost u švedskim tekstovima o stanju filmske industrije konstanta, gotovo sinonim za analitičnost, pa i pisanje o komercijalizaciji treba shvatiti s tom ogradom – slična se upozorenja mogu naći i npr. u kontekstu švedskog filma '70-ih, kada je Švedska bila na samom vrhu među zapadnim zemljama po izdvajanjima za film (v. Björkman 1977: 8-9). No, istovremeno autori s pravom uočavaju razlike između trenutnog stanja i vremena kada je osnivač Švedskog filmskog instituta te „arhitekt“ filmskih reformi, Harry Schein, to upozorenje formulirao u danas gotovo egzotičnim terminima: „Bilo bi dobro kada bi mogli postići konsenzus oko stvari koje bi nam trebale biti od zajedničkog interesa: daljnja de-komercijalizacija, definicija funkcije filma u društvu, okružje koje stimulira razvoj filmskog jezika – neovisno o svrhama u koje ćemo taj jezik upotrijebiti“ (cit. u Björkman 1977: 9).

Za takav će se vokabular zaključivati da je danas istisnut, zajedno s dominantnim oslanjanjem na nacionalne vizije filma Švedskog filmskog instituta,¹⁹⁵ a već i u općenitim dijagnozama na razini uvodnika u zbornike skandinavskog filma mogu se naći opaske kako je „čini se jednoglasan zaključak promatrača da se u razdoblju od 1990-ih na širem planu desio pomak prema internacionalizaciji“ (Soila 2005: 4).

U ovom kontekstu vrijedi spomenuti i skandinavski, odnosno širu kategoriju nordijskog filma zbog primjera mrežnih naracija, poput onih u finskim filmovima *Rijeka* (Joki, 2001) i *Smrznuta zemlja* (Paha maa, 2005), norveškim *Nebo pada* (Himmelfall, 2002), *Havaji, Oslo* (Hawaii, Oslo, 2004) i *Upperdog* (2009) ili danskim *Vrijeme za promjene* (Tid til forandring, 2004), *Snaga sjevera* (Nordkraft, 2005), *Odrasli ljudi* (Voksne mennesker, 2006), dansko-hrvatskom filmu *Soba 304* (Vaerelse 304, 2011) itd. Takav bi kontekst bio potencijalno zanimljiv i zato što nudi dodatne ilustracije međunarodnog odjeka forme, pa tako Bordwell podužom analizom danskog filma *Vrijeme za promjene* započinje poglavlje o mrežnoj naraciji ilustrirajući na tom primjeru opća mjesta svog opisa filmske forme. Specifičniji tip paralele nudi npr. film *Havaji, Oslo*, koji u klasičnu realističnu matricu gradskih priča (u ovom slučaju Osla, sa standardnim postupkom križanja putanja različitih priča u prometnoj nesreći) dodaje fantastičan motiv, ubacivši među smrtnike likove anđela (slični se uplivi fantastike mogu se naći i u *Istanbulskim pričama*, Altmanovom dodatku anđela u mrežu likova *Najluđeg radijskog šoua*, itd.). Nadalje, širi bi skandinavski okvir ponudio i poveznice sa švedskim filmom: švedski film *Živjeti život* i finski *Smrznuta zemlja* osim gotovo neizbježnih usporedbi *Kratkim rezovima* u recepciji, povezuju i slični motivi (npr. putujućeg prodavača usisavača koji i povezuje priče).¹⁹⁶ No relativnost takvog regionalnog okvira,¹⁹⁷ kojeg bi se u ovom slučaju moglo potkrijepiti neznatnim brojem paralela koje bi sugerirale neku specifično nordijsku crtu mrežnih naracija, razlog je zašto će

¹⁹⁵ Kao motiv za usporedbu, produkcijska kuća *Yellowbird Productions* (*Zodiak Entertainment*), koja stoji iza nekolicine šire poznatih „švedskih“ filmova novijeg datuma (britanskih i švedskih filmova o Wallanderu, *Millenium* trilogije), reklamira se sloganom „Mi pretvaramo bestsellere u blockbustere“, a na širi trend oslanjanja na horore, krimice i slične književne uspješnice se fokusira i uvodnik u zadnja poglavlja povijesti švedskog filma iz 2010. (Larsson: 284).

¹⁹⁶ *Smrznuta zemlja* se, osim toga, upisuje u specifičnu tradiciju unutar mrežnih naracija i korištenjem motiva cirkulirajućeg predmeta – koji motivira i lančane reakcije npr. u filmu *Novac* (*L'Argent*, 1983) R. Bressona (odnosno, u Tolstojevoj priči o krivotvorenoj novčanici s kojom su oba filma inspirirana).

¹⁹⁷ Bez obzira na pan-nordijske filmske fondove i činjenicu da najveći broj koprodukcija u švedskom filmu danas otpada na regionalne suradnje, takvi produkcijski akteri ne postavljaju uvjete distribuiranja u drugim zemljama, pa će „Danac jednako vjerojatno, odnosno malo vjerojatno, otići u kino da pogleda švedski, koliko i njemački film“ (Neiendam: xiv). Štoviše, po brojkama iz 2008. gledanost danskog filma u švedskim kinima je manja i od njemačkog i potpada pod „ostale zemlje“. No, zbog istodobnih argumenata koji idu u prilog imaginarija „skandinavskog filma“ (v. npr. Soila 2005), umjesto generaliziranja, ovdje se želi istaknuti internacionalna priroda fenomena tj. mrežnih naracija.

se ti primjeri promatrati prije svega kao dio internacionalnog fenomena, odnosno šireg konteksta „švedskog filma“.

S obzirom da se u 2000-ima u prosjeku proizvodilo dvadeset i pet Švedskih dugometražnih igranih filmova godišnje, udio je mrežnih naracija u švedskom filmu od kraja '90-ih zamjetan.¹⁹⁸ Primjeri na kojima će se temeljiti ova analiza su *Tic Tac* (1997), *Pjesme s drugog kata* (*Sångers från andra våningen*, 2000), *Živjeti život* (*Leva livet*, 2002), *Ako se okrenem* (*Om jag vänder mig om*, 2003), *Četiri nijanse smeđeg* (*Fyra nyanser av brunt* 2004), *Mongoloid s gitarom* (*Gitarrmongot*, 2004), *Kada padne noć* (*När mörkret faller*, 2006), *Nesvjесno* (*De Ofrivilliga*, 2008), *Mamut* (*Mammoth*, 2009), *Ti što živiš* (*Du levande*, 2007), *Tako različiti* (*Så olika*, 2009), *Svatko misli svoje* (*Man tänker sitt*, 2009) i *Za ljubav* (*För kärleken*, 2010).

Takvom bi se izboru potencijalno moglo dodati još naslova;¹⁹⁹ među rubnim primjerima iz brojnije kategorije filmova s više protagonista su i neki od zanimljivijih, a izvan Švedske uglavnom opskurnih filmova poput *Detalja* (*Detaljer*, 2003) Kristiana Petrija,²⁰⁰ odnosno filmova *Darling* (2007) i *Vjeruj mi* (*Puss/Trust me*, 2010) Johana Klinga. Oba su Klingova filma tim više zanimljiva zbog naglašeno socioloških karakterizacija, što je karakteristika koja će se pokazati zajedničkim nazivnikom niza švedskih mrežnih naracija (u Klingovom slučaju, riječ je prije svega o likovima mladih dobrostojećih Šveđana). Hvaljeni debi *Darling* tako razvija priču o privremenom „padu“ pripadnice švedske zlatne mladeži, kombinirajući ju s pričom s drugog kraja dobnog i društvenog spektra (o starijem nezaposlenom muškarcu). Iako se u dijelu filma razvije odnos dva protagonista, kontrasti između njihovih socijalnih svjetova i narativno su podcrtani razdvajanjem dviju priča u većini filma. S druge strane, film *Vjeruj mi* je na prvi pogled primjer klasične *ansambl*-komedije koja prati pokušaj mladih mondenih Šveđana da funkcioniraju kao kazališna družina. No,

¹⁹⁸ Reprеzentativnosti forme u suvremenom švedskom filmu osim brojnosti ide u prilog i činjenica da su brojna značajnija redateljska imena koristila tu formu (u jednom ili više filmova), kao i njena zastupljenost i nagrade na međunarodnim festivalima, pa se mrežne naracije Anderssona ili Östlunda moglo u više navrata pogledati i u Hrvatskoj – gdje je suvremeni švedski film gotovo nevidljiv – na festivalima, u sklopu ciklusa suvremenog švedskog filma i drugdje.

¹⁹⁹ Baza podataka švedskih filmova (*Svensk Filmdatabas*) nudi podatke o filmovima na osnovi kojih je ovaj popis proširen, no budući da su kod suvremenih filmova takvi podaci reducirani (u odnosu na opsežne opise filmova iz ranijih razdoblja) moguće je da bi se među brojnijom kategorijom filmova s više protagonista mogla naći i još poneka mrežna naracija – pogotovo kada bi se interes proširio i van kategorije dugometražnih igranih filmova.

²⁰⁰ *Detalji* su primjer filma koji nije klasična mrežna naracija (ljubavni četverokut, fokusiran na par čiji se brak privremeno razara vezama s druga dva lika), ali koristi tipične postupke – lajtmotive (npr. televizora koji prenose vijesti o ratu u bivšoj Jugoslaviji; v. mrežne naracije Hanekea) i brojne paralelizme npr. u izgledu (*detalja* tijela) likova, odnosno lokacija npr. u Italiji u koju se u više navrata putuje. Time se, kao i anakroničnim pripovijedanjem i naglašenom subjektivnošću, odnosno unutrašnjim fokalizacijama, kroz veći dio filma stvara nedoumica o kojim se likovima/vezama radi, čime se na zanimljiv način razlaže središnja priča o bračnoj krizi koju je moguće rekonstruirati tek na kraju filma.

tematskoj usredotočenosti na nemogućnost „hipstera“ i drugih snažnih individua da djeluju kao kolektiv odgovara i zamjena zajedničkog kauzalnog projekta u većem dijelu filma epizodičnom strukturom zbroja malih priča.²⁰¹

Tema mrežnih naracija nije obrađivana u švedskoj filmologiji. Na odjek njene sveprisutnosti u kritičkom diskurzu može se naići u malom broju znanstvenih radova; u analizi švedske filmske kritike, u jednoj usputnoj napomeni, Anderssonove se *Pjesme s drugog kata* nazivaju primjerom filma kakav se često sreće u zadnje vrijeme, odnosno uspoređuju se s drugim primjerima slično strukturiranih filmova poput *Ako se okrenem*, *Kratki rezovi*, *Magnolija* i *Pasji dani* (Wiberg: 291). Drugi je primjer, ovoga puta i pokušaja sustavnije analize te pripovjedne strukture, esej *Distinctive Films in the Mainstream Cinema: Yrrol&Tic Tac* Andersa Marklunda, objavljen u recentnoj monografiji *Swedish Film: An Introduction and Reader* (v. Marklund i Larsson 2010). Esej je prerada poglavlja iz autorove disertacije posvećene žanrovima u suvremenom švedskom filmu, pa stoga i pojam „distinktivnih“ jer je film *Tic Tac* kojeg Marklund analizira jedan od nekolicine za koje tvrdi da ne pripadaju niti jednom žanru, niti se mogu povezati s nekom širom tendencijom u suvremenom švedskom filmu (Marklund 2004: 169-174; Marklund 2010: 287-291). Drugim riječima, iako s pravom izdvaja *Tic Tac* (1997) kao lokalnog inicijatora trenda suvremenih mrežnih naracija, to jedino tematiziranje mrežnih naracija u švedskoj filmologiji ne proširuje analizu i na njegove nastavljače (već naprotiv izdvaja film kao iznimku u nacionalnoj kinematografiji).²⁰²

Tic Tac nije „altmanovski“ film što zbog akcijskih scena jurnjava, što zbog tematskog fokusa na klasična mjesta u govoru o socijalnim problemima suvremene Švedske, poput neonacizma, stanarskih prava, mobbinga ili društvenih stereotipa. Zadnja je tema istaknuta i ponavljanjem scena koje u prolepsi vidimo na početku filma (npr. krvavi skinhead) da bi iste, na kraju ostatka linearno ispričovijedanih radnji, dobile netipičan podtekst, inspirirajući i interpretaciju filma kao relativiziranja ustaljenih društvenih predrasuda (Marklund 2010: 289). Brojne poveznice između *Tic Taca* i *Kratkih rezova* u kritičkoj i drugoj recepciji stoga su proizvod prije svega uvođenja inovativne strukture mrežne naracije, a dodatno signaliziraju i značajnu recepciju koju su *Kratki rezovi* imali u Švedskoj.

²⁰¹ Rubnih bi se primjera našlo i među komercijalnijim filmovima, poput najgledanijeg švedskog filma 2010. godine, trilera *Brza lova* (*Snabba Cash*, 2010), čiji se sorelovski protagonist, u pokušaju skoka na društvenoj ljestvici, uplete u mrežu balkanskih i drugih egzotičnih mafijaša, pri čemu još dvije priče dobivaju znatan dijegetski prostor.

²⁰² Jedinstvenost filma središnja je teza na kojoj se temelji analiza: “*Tic Tac*/'Tic Tac' (Daniel Alfredsson, 1997) izdvaja se iz ostatka švedskih filma u ovom periodu [poglavlje je dio segmenta knjige naslovljenog *Before and After the New Millennium*] svojom neobično strukturiranom naracijom“ (Marklund 2010: 289).

O utjecaju *Kratkih rezova* govori i činjenica da se isti proširio i u susjedna polja, pa se na prijelazu tisućljeća u Švedskoj razvila debata prvo u dnevnom tisku, a zatim i u književnim časopisima, o utjecaju Altmana na suvremenu švedsku prozu (Tomić 2009 i 2012). Za takve je filmske asocijacije zaslužna prije svega popularnost tzv. carverovske minimalističke novele (*novellboom*) u '90-ima i početkom 2000-ih, posebno kada su se u zbirkama priča javljale poveznice poput zajedničkih likova, radnji i prostora, što se često opisivalo intermedijalnim terminima poput „altmanovske strukture mreže“ (npr. Grive: 4). Istaknutiji predstavnik književnog pokreta i deklarirani carverovac Hans Gunnarsson započinje novelu *Veljača* (*Februari*, 2000) posvetom *Kratkim rezovima*, uokvirujući premrežene minimalističke vinjete panoramskim prizorom grada iz helikoptera. U međuvremenu se Gunnarsson proslavio kao scenarist, a u projekte mu se ubrajaju i adaptacije dvije vlastite književne mrežne naracije u filmske – *Veljače* u *Živjeti život* i *Negdje drugdje u Švedskoj* (*Någon annanstans i Sverige*, 2007) u istoimeni film iz 2011. Kao što je to slučaj s drugim švedskim primjerima mrežnih naracija, i film *Živjeti život* potpisuje danas etabliran redatelj (Mikael Håfström), pa se može i zaključiti da se niz značajnijih redateljskih imena suvremenog švedskog filma okušalo u tom formatu. Među njima je i Björn Runge koji je 2003. snimio film *Ako se okrenem*, još jedan katalog labavo povezanih vinjeta na temu intimnih i obiteljskih odnosa.

Iako će se paralele s *Kratkim rezovima* i u švedskoj kritici nastaviti povlačiti i kada sve druge sličnosti s Altmanovim filmovima izostanu, mrežna se naracija istovremeno razvila i u drugim pravcima, gdje se također mogu uočiti sličnosti sa širim tendencijama. Najeksplicitnije su ilustracije takvog internacionalnog okvira švedski filmovi koji s međunarodno poznatijima dijele toliko zajedničkog da ih se, npr. u kritičkim osvrtima, smatra njihovim ekvivalentima. Osim već spomenutog Moodyssonovog filma *Mamut* i *Babela*,²⁰³ jedan od najočitijih „parova“ čine i švedski film *Za ljubav te* (ponovo jedan od popularnijih primjera mrežne naracije, višestruki dobitnik Oscara itd.) *Fatalna nesreća*. *Za ljubav* tako ponavlja katalog priča koje ilustriraju manifestacije rasizma u urbanom miljeu, pri čemu će se, u još većoj mjeri od para *Mamut-Babel*, oba filma naslanjati na sentimentalnu i senzacionalističku melodramu (spomenuto nizanje prometnih nezgoda), odnosno navoditi na zaključke o zamahu mrežnih naracija u komercijalnom filmu.²⁰⁴ *Za ljubav* je istovremeno i

²⁰³ Film je izazvao podijeljene reakcije, s time da su one kritičnije u pravilu isticale paralele s *Babelom*. Slično je s filmom *Za ljubav* koji ima još nižu prosječnu ocjenu švedskih kritičara, prije svega zbog recenzija u kojima se film uspoređuje s (već viđenom) *Fatalnom nesrećom*.

²⁰⁴ “Plošna karakterizacija likova proizlazi iz jednodimenzionalnosti kakvoj se u političkim mrežnim naracijama pribjegava u pokušajima da se u sažetom obliku tematiziraju šire društvene teme”, navodi se u tekstu o *Fatalnoj nesreći*, *Babelu* i *Syriani* (v. Peters), a isto bi se moglo sažeto zaključiti i za spomenute švedske ekvivalente.

primjer spomenutog internacionalnog trenda angažiranja prije svega američkih filmskih zvijezda (Danny Glover, u ovom slučaju) kao protagonista pojedinih priča.

Osim toga, mrežne će se naracije nakon 2000-ih, paralelno s automatizacijom narativne strukture u američkim i drugim kinematografijama, javljati u interakciji sa žanrovima poput romantične komedije (*Tako različiti*, sličan strani primjer bi bio *Zapravo ljubav*) ili trilera kakav je film *Kada padne noć*.

S druge strane, film *Kada padne noć* predstavlja indikativni lokalni primjer jer zadržava specifičnu karakteristiku švedskih mrežnih naracija (sociološka karakterizacija) čak i u žanrovskoj formi trilera (redatelj se inače proslavio tzv. trilerima o Johanu Falku, nazvanim po protagonistu, poduzetnom akcijskom junaku koji preuzima inicijativu kada policija i ostale državne institucije zakažu). Također mjestimično uspoređivan s *Fatalnom nesrećom* (kritika rasne i druge netrpeljivosti u formi senzacionalističke melodrame), film je katalog labavo povezanih priča o nasilju s kojim se policija i mehanizmi socijalne države ne znaju nositi, što je u recepciji bez iznimke tumačeno kao kritička dijagnoza švedskog društva. U vrlo različitim obradama, sličan će se kronotop pokazati kao dominantan u švedskim mrežnim naracijama – bilo da se širenje mreže priča na različite krajeve zemlje eksplicitno označava međutitlovima kao što je to u *Četiri nijanse smeđeg*, bilo da se radi o prostorno neoznačenim pričama iz različitih miljea. Takav se primjer može naći u Östlundovom filmu *Nesvjesno*, tipično opisivanom u švedskoj i široj filmskoj kritici terminima poput „Švedska po R. Östlundu“. Čak i kada se koristi prostor grada (*Tic Tac*)²⁰⁵ ili srodnih miljea, poput nedefiniranog prigradskog naselja (red kuća s okućnicom i Lidl) u *Svatko misli svoje* (*Man tänker sitt*, 2009), označavanje takvih specifičnijih lokacija nenaglašeno je, odnosno sekundarno u odnosu na apstraktniji presjek društva – što se reflektiralo i u sličnim korištenjima „nacije“ kao dominantne kulturološke reference u kritikama.²⁰⁶

U potrazi za mogućim pretečama u smislu rasprostranjenih fenomena, povijesne bi asocijacije uključivale, kao i drugdje, televizijske serijale.²⁰⁷ U švedskom kontekstu je u tom smislu zanimljiva popularnost policijskih serijala koji su individualizirane heroje i detekcijske

²⁰⁵ Iznimka je romantična komedija *Tako različiti*, koja je inače najbliža komercijalnim mrežnim naracijama, pa tako naveliko koristi i ikonografiju Stockholma (niz totala u kojima se pojavljuju turističke znamenitosti, smještanje radnji usred tipično švedskih manifestacija – na kraju filma protagonisti pjevaju u publici na festivalu *Allsång på Skansen*), slično kao što se Big Ben, Eiffelov toranj i drugi znakovi velegrada koriste u filmovima *Pariz*, *Zapravo ljubav* itd.

²⁰⁶ Primjer tematiziranja specifičnijeg prostora je raniji Östlundov film *Mongoloid s gitarom*, pseudo-dokumentarac smješten u fiktivni grad Jöteborg (gdje su kritike, umjesto referenci na nacionalni okvir, u pravilu nalazile sličnosti s Göteborgom).

²⁰⁷ Izravne su poveznice s TV serijama filmovi poput *Četiri nijanse smeđeg*, koji je prikazivan i kao mini-serija u četiri dijela, čime se pridružio *Fatalnoj nesreći*, filmovima Rodriga Garcie i sličnim paralelnim obradama mrežnih naracija u filmovima i (istoimenim) TV-serijama i drugdje.

zaplete zamjenjivali galerijom likova s razrađenom sociološkom motivacijom – poznatim i pod terminom *soc-krimići* (Brönnimann; Tomić 2010). Druga bi asocijacija bili dokumentarni filmovi, ne samo zbog pseudo-dokumentarnosti pojedinih primjera mrežnih naracija već prvenstveno zbog učestale dokumentarne forme koja kombinira više „studija slučaja“, bilo na određenu temu, bilo kao socijalnih presjeka u portretiranju nekog prostora ili događaja.²⁰⁸

U samoj povijesti filma sporadični primjeri mrežnih naracija navode na zaključak da je, slično američkom filmu i drugim kinematografijama koje su obrađivane u spominjanoj literaturi, takav tip eksperimenta predstavljao preradikalnan odmak od klasične pripovjedne matrice da bi se masovnije pojavljivao u popularnom filmu, te da ga stoga, kao i drugdje, treba tražiti u manjim enklavama ambicioznijih narativnih eksperimenata.²⁰⁹ U švedskom kontekstu nekolicini je takvih pokušaja zajedničko da vuku utjecaje iz književne sfere.

Među primjerima je i *Žeđ* (*Torst*, 1949), jedan od manje poznatih filmova Ingmara Bergmana. *Žeđ* je netipičan Bergmanov film iz spomenutog razloga, odnosno zato što nije riječ o njegovoj originalnog priči već o adaptaciji književnog predloška (istoimenog romana Birgit Tengroth, a ni njegovu adaptaciju u scenarij ne potpisuje Bergman). Film paralelno razvija dvije priče (o ljubavnim peripetijama dviju žena koje se nikada ne sreću već ih povezuju sporedni likovi), koje su osim toga ispričane kroz niz analepsi, a takva narativna kompleksnost, kao i tematika, povezuje film s ranijim primjerima mrežne naracije i u filmovima dviju švedskih redateljica.

Do 1960-ih se u švedskom filmu redateljica moglo naći tek u tragovima, pa su pionirsku ulogu u tom smislu odigrali filmovi Barbro Boman iz '50-ih i ranih '60-ih. Jedan od njih je i mrežna naracija u filmu *Švedanke u Parizu* (*Svenska flickor i Paris*, 1962); poznat po suradnji Bomanove i Petera Weissa, film paralelno razvija tri radnje prateći jedan dan u životu triju djevojaka koje pokušavaju naći načine da plate stanarinu i tako ostanu živjeti u Parizu. Film inaugurira neke od spomenutih postupaka koje će koristiti i novije mrežne naracije, poput otvaranja filma kartografskom slikom Pariza (koja se zatim zumira). Osim toga, koristi i razne postupke u označavanju paralelizama – poput lajtmotiva ženskih aktova na raznim skulpturama (sugerirajući stereotipe koji se u filmu višestruko tematiziraju) – odnosno

²⁰⁸ Primjer takve interakcije dokumentarnog i fikcionalnog iz međunarodnog kanona mrežnih naracija je film *Fast food nacija* (*Fast Food Nation*, 2006); nastao na predlošku publicističkog teksta *Fast Food Nation: The Dark Side of the All-American Meal* (2001), film se deklarira kao igrani iako su česte poveznice s dokumentarcima slične tematike. Među primjerima slične narativne strukture u švedskoj povijesti filma je *Lucky People Center International* (1998), gdje se tematskim paralelama povezuju priče o ljudima koji bježe od civilizacije na različitim krajevima svijeta, odnosno *Oresundski most* (*Gå på vatten*, 2000) čija se gradnja komentira iz različitih perspektiva, odnosno kroz priče četiri lika.

²⁰⁹ Na ovom komentaru, kao i sugestiji da se takvi ambiciozniji pokušaji u švedskom filmu mogu povezati s utjecajima iz književnosti, zahvaljujem prof. Maaret Koskinen.

kontrasta među pričama,²¹⁰ kao i simboliku širenja teme na šire platno u završnoj sekvenci (u kojoj glas nevidljivog naratora, koji priča o snovima o Parizu koji žive i dalje, prati anonimnu djevojku koja pristiže vlakom u grad). *Šveđanke u Parizu* nisu dobile značajniju recepciju i kritizirane su od suvremenika, primjerice zbog negativnog predstavljanja Šveđanki u inozemstvu, pa se Boman ni ne spominje u ranijim povijestima filma, što se u novije vrijeme sve češće ispravlja (Soila 1998: 217-220; v. Koskinen 1996: 14f).

Takav se previd nije mogao dogoditi u slučaju filma *Ljubavni parovi* (*Älskande par*, 1964),²¹¹ mrežne naracije u dugometražnom redateljskom prvijencu Mai Zetterling kojeg je britanski kritičar Kenneth Tynnan nazvao „tehnički najambicioznijim debijem nakon *Građanina Kanea*“ (Koskinen 1996: 18). Tada već poznata glumica, Zetterling se u narednih trideset godina profilirala prvo u kontroverznom autora čiji su filmovi zabranjivani na festivalima u Cannesu i Veneciji (npr. zbog prizora poroda kojom završavaju *Ljubavni parovi*), a zatim i u jednu od ikona švedskog i šireg feminističkog filma. U više je navrata koristila formulu više protagonista, smještajući ženske glumačke ansamble u *Ženski zatvor* (*Scrubbers*, 1983), odnosno u kazalište i na podij političkog skupa u *Curama* (*Flickorna*, 1968). Postavivši „Bergmanovu“ glumačku postavu (B. Andersson, H. Andersson, G. Lindblom, G. Björnstrand, E. Josephson) u film o feminističkoj izvedbi Aristofanove drame *Lizistrata*, *Djevojke* istodobno prate pokušaje glumica da spoje predstavu i širi politički angažman sa svojim šarolikim privatnim životima. I film *Noćna igra* (*Nattlek*, 1966) narativno eksperimentira na tragu njene prethodne mrežne naracije, razvijajući priču o dječjačkoj opsesiji majkom (Ingrid Thulin u jednoj od svojih najboljih uloga) kroz paralelizme dvaju isprepletenih pripovijesti, one o dječaku i (istom kao nikada) odraslom muškarcu. Tri su se priče u *Ljubavnim parovima* također tumačile kao persone iste ličnosti, prije svega zbog poznatog književnog predloška filma (ciklus romana A. von Krusenstjerna), koji je, osim toga, bio i povod recenzentima da – nenaviknuti na formu mrežnih naracija – zaključe da je riječ o književnoj formi na filmu.²¹²

²¹⁰ Za razliku od jazz-melodija koje prate sekvence s djevojkom koja izgleda kao Anna Karina i u vezi je s Francuzom (Bernard Fresson), u epizodama s drugom protagonistkinjom koja se igra s djecom i lutkama čujemo šlagere, no takvo se tipiziranje i razlaže npr. jazzom koji prati sve flanere tj. djevojke dok lutaju Parizom.

²¹¹ Što se objašnjava i suradnjom s bastionima švedskog filma poput R. Waldekranza i S. Nykvista – tj. njihovoj stručnoj pomoći kakva se redovito isticala u kontekstu filma, netipično za govor o kolegama redateljima (Soila 1998: 218-219).

²¹² Paralele između književnosti i filmske mrežne naracije u međunarodnim okvirima su česte (Tomić 2009 i 2012). Bordwell tako započinje poglavlje o pretečama filmske mrežne naraciju napomenom: „*Middlemarch*, *Rat i mir* i drugi monumentalni devetnaestostoljetni romani čini se anticipiraju većinu formalnih postupaka ovih filmova” (Bordwell 2008: 194). Drugdje se mogu naći i drukčije analogije, sve češće između preciznijih filmskih i književnih primjera; npr. Cameron povlači sličnu paralelu između *Kratkih rezova* i devetnaestostoljetnih

Film počinje primanjem tri žene na porodiljni odjel u bolnici u nedefiniranom međuratnom razdoblju. Njihove se, ironično nazvane, „ljubavne priče“ otkrivaju nizom reminiscencija odnosno retrospekcija, čija je organizacija u složeni izlagački slijed u pravilu isticana u euforičnim recenzijama suvremenika (kao i uspoređivana s Sjöbergovom *Gospođicom Julijom (Fröken Julie, 1951)*, iako fluidnošću prostorno-vremenskih prijelaza filmovi Maj Zetterling više podsjećaju na npr. *Ljubavni film (Szerelemesfilm, 1970)* Istvána Szabóa).²¹³ Kao što se i u Bomaničinom filmu razlažu tri naličja „švedskog“ Pariza, i ovdje je riječ o jednoj instituciji – s glavnim liječnikom (Gunnar Björnstrand) kao utjelovljenjem funkcionalnosti bolničkog ansambla sestara kojim orkestrira – sa tri subjekta u istoj ulozi pacijenta i buduće majke, samo u tri različite verzije. Štoviše, iako tri lika, još izrazitije nego u *Šveđankama u Parizu*, dijele iste prostorno-vremenske okvire (u bolnici, kao i u reminiscencijama u kojima je jedna kći bogataša, a druge dvije sluškinja i ljubavnica člana njene obitelji), nespojivosti njihovih svjetova narativno odgovara nepovezanost triju priča.

Tu se nazire i moguća paralela između razlaganja jedinstvenog narativnog projekta u filmu Zetterling i u novijim primjerima švedskih mrežnih naracija. Kao širi okvir takvog zaključka mogu se navesti radovi Erika Hedlinga o suvremenom švedskom filmu koji se nadovezuju na tekst *Od Caligarija do Hitlera*, odnosno na Kracauerova sociološka i ideološka čitanja filma. Hedling je analizirao najgledanije švedske filmove u '90-ima, a zatim i isti presjek iz prve polovice prošlog desetljeća, nalazeći u oba slučaja istu značajku tzv. „kolapsa kolektivizma“ (E. Hedling 2006: 303). Kao dominantan pomak u odnosu na ranije popularne uratke, Hedling u filmovima poput *Lovaca (Jägarna, 1996)* ili *Kao na nebu (Så som i himmelen, 2004)* uočava negativni predznak koji socijalne formacije, odnosno kolektivni društveni mehanizmi dobivaju u odnosu na pojedinačne protagoniste – tj. uočava „tendenciju zamjenjivanja ideje grupne solidarnosti, duboko ukorijene u socijaldemokratskom ideološkom projektu, potragom za novim individualizmom“ (Hedling i Wallengren: 18). Sličnih se zaključaka o suvremenom švedskom filmu može naći i drugdje; na primjer u dijagnozama transformacija švedskog kriminalističkog žanra u zadnja tri desetljeća, ponovo u ključu teorija „novog individualizma“ (v. Brodén 2008).

Za takva bi kracauerovska dekodiranja ideologije iz filma kao društvene činjenice zamah mrežnih naracija u novijem švedskom filmu mogao poslužiti kao ogledni primjer,

romana, no u opreci s modernističkim eksperimentima s linearnošću kakve nalazi u Hanekeovom filmu *Šifra: nepoznato* (v. i Bruns ili Metz).

²¹³ Jedna od recenzija suvremenika je glasila: „Naučila je mnogo od zemljaka poput Ingmara Bergmana i Alfa Sjöberga i, da, od samog Luisa Buñuela, čiji tretman moralnih zakona bez sumnje nalikuje opisima pandemonija ladanjskih kuća i plemstva u romanima Agnes von Krusenstjerna“ (v. Pressreaktion Svensk filmografi).

odnosn simptom raslojavanja homogenog narativnog *kao* nacionalnog ili kulturnog projekta, posebno ako se u obzir uzme prisutnost srodnih čitanja mrežne naracije u ključu postmoderniteta u teoriji, kao i sličnih dijagnoza u švedskom kritičkom diskurzu (nacija viđena kroz pluralizam malih priča). Pri tome – da se izrazimo terminologijom za procjenu kvalitete švedskog filma iz prošlog tisućljeća – na osnovi „inovacija u filmskim izražajnim sredstvima i stilu, relevantnosti poruke filma, intenziteta ili svježine vizije stvarnosti ili društvene kritike“,²¹⁴ trebalo bi iz brojnije skupine konvencionalnijih mrežnih naracija u međunarodnim okvirima izdvojiti filmove poput *Četiri nijanse smeđeg* ili one Rubena Östluda ili Roya Anderssona, od kojih bi svaki tražio vlastito čitanje. Zato i slijedi završno poglavlje o Anderssonovim filmovima.

²¹⁴ Citat iz uputa Švedskog filmskog instituta za procjenu kvalitete filmova iz 1963. (cit. u Marklund 2010: 241).

5. FILMSKE SLIKE ROYA ANDERSSONA

„Budućnost, vidim ja dobro kak to bude... To bude kak jedan kupleraj bez kraja i konca... I kino bude nutra... Dost je videt kak je već sad.“ (Louis-Ferdinand Céline, *Putovanje nakraj noći*, 1932., str. 10)

Uvod

„- Gđice Lucachevsky, o kakvoj je priči riječ?

- To nije laž, već nešto izmišljeno... što nikada nije ni potpuna istina ni njezina suprotnost, nego se odvaja od stvarnosti s pomoću pomno razrađenih kalkulacija realističnosti“

Strast (Passion), 1981; J. L. Godard)

U knjizi *Prizori tuđeg stradanja* S. Sontag suprotstavlja dva tipa slikovnih prikaza ratnih stradanja. Kao prvi primjer opisuje ciklus bakroreza J. Callota *Užasi i nesreće rata (Les Grande Misères de la Guerre)* iz 1633., među kojem je i poznata Callotova grafika, *Drvo za vješanje*. Kao drugi primjer navodi Goyin ciklus grafika *Strahote rata (Los Desastres de la Guerra)*, 1810-1820). Prema Sontag, Callotov prikaz pripada ranijem umjetničkom kodu; na njegovim bakrorezima perspektiva je široka i duboka, sa složenom kompozicijom i mnoštvom likova raspoređenih duž prednjih i stražnjih planova. S druge strane, Goyina serija – s pojedinačnim figurama u bližim planovima i s reduciranim kontekstom – „ne priča priču“ već je oblikovana kao „sračunati nasrtaj na gledateljevu osjećajnost“ i, kao takva, čini prekretnicu, odnosno postavlja nova mjerila reakcije na patnju u umjetnosti (Sontag 2005: 37-38).

Ista se usporedba i slično njeno tumačenje može naći i u ranijoj knjizi Roya Anderssona *Strah našeg vremena od ozbiljnosti (Vår tids rädsla för allvar)*, 1995. i 2009.), nizu estetsko-političkih fragmenta²¹⁵ s kojima se Andersson upisuje u tradiciju redatelja poput Vertova, Klugea i drugih čije su refleksije o vlastitoj praksi zaživjele kao teorija filma (v. i Stam: 7), utječući prije svega na čitanja njegovih filmova. U središnjem dijelu knjige posvećenom tzv. „kompleksnoj slici“, Andersson izvodi argument sličan Sontagičinom i zagovara Callotov prikaz ispred Goyinog, odnosno ispred „vizualnog jezika koji dominira našim vremenom, jezika kojim onaj koji proizvodi sliku jasno usmjerava k onome što će gledatelj vidjeti, otkriti, osjetiti“ (Andersson 2009: 33). Razradom estetike „kompleksne slike“ Andersson zapravo autopoetizira o vlastitom filmskom stilu, inspiriranom Callotovom slikom, odnosno njenim bazinovskim tumačenjem.

²¹⁵ Dijelovi knjige mogu se naći u engleskom prijevodu u antologiji Marklund i Larsson (ur.) *Swedish film* (2010.), a opsežniji je izbor iz knjige preveden i u časopisu *Sarajevske sveske* br. 29/30 (2010.)

Anderssonovi minuciozno razrađeni filmski tabloi, nastali uglavnom bez prethodno razrađenih scenarija, odnosno s pričama koje se formiraju nizanem takvih „kompleksnih slika“, podsjećaju na projekt lika redatelja Jerzya u Godardovom filmu *Strast* (1981). *Strast* je film o filmu *Strast*, koji Jerzy pokušava snimiti spajajući niz tzv. *tableaux vivants* odnosno uprizorenja Goyinih, Rembrandtovih, Delacroixovih i drugih slikarskih remek djela na filmskom setu. Njegovo nastojanje da napravi savršeno vjerne rekonstrukcije, odnosno savršeno realističnu artificijelnost, ometaju i nemogućnost potpune kontrole života na setu i svijet izvan njega. Usred radničkih pobuna u susjednoj tvornici, „situacije“ u Poljskoj na koju se aludira i drugih upliva stvarnosti – između ostalog i čestih iritacija pitanjima producenta i drugih zainteresiranih da im objasni koja je točno priča filma – Jerzy odbija smisliti priču i posvećuje se strastvenom preslagivanju naturščika i megalomanskih mizanscena u svoje *tableaux vivants*, ilustrirajući „tvrdoglavost estetskog projekta, nostalgiju za umjetničkim nasljeđem kojem prijete izumiranje i frustraciju zbog nedostižnog savršenstva u izrazu“ (Casetti: 104). F. Casetti u knjizi *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity* primjerom tog promašenog projekta (perfekcionista Jerzy ne uspijeva završiti film) ilustrira jedan od mogućih odnosa fikcije i stvarnosti na filmu, onaj koji pretpostavlja artificijelnost i iluziju vanjskoj zbilji „ignorirajući *petites Passions* u korist *grandes Passions* umjetničkih konstrukcija“ (Casetti: 104).

Iz takve bi se vizure Jerzy činio kao čista suprotnost Anderssonu, barem u postojećim čitanjima njegovih filmova. Ta su čitanja, naime, definirali Anderssonovi vlastiti tekstovi, većim dijelom kritičke refleksije o vizualnoj i široj kulturi, kao i angažman kakav se veže za autora i van sfera umjetničkih praksi. Ali kao što Godardov film nadilazi opreke poput političkog angažmana i umjetničkog autizma, *grandes* i *petites Passions* – jednako kao i imperativ „filma priče“ (u odnosu na „film slike“) – slično će se u zadnjem dijelu poglavlja istaknuti i u vezi Anderssonovih filmova. Nakon uvoda u Anderssonovu filmografiju, a potom i postojećih tumačenja u ključu moderniteta, zaključna će analiza proširiti postojeće interpretacije dominantno ideološke kritike analizom anderssonovske naracije i slike, s naglaskom na film *Pjesme s drugog kata* (*Sånger från andra våningen*, 2000).

5.1. Roy Andersson: filmografija i auteur

„Varje likhet mellan denna film och den s.k. verkligheten måste vara ett missförstånd.“ (I. Bergman)²¹⁶

Među kompilacijama reklamnih filmova koje potpisuje R. Andersson može se naći omnibus²¹⁷ prizora iz svjetskih metropola; među gradskim vinjetama – London kako ga vidi M. Figgis, Los Angeles po D. Lynchu, Hamburg po Wendersu, New York po Spikeu Leeu i još nekolicina gradova iz perspektive „lokalnih“ redatelja – našao se i „Stockholm po Royu Anderssonu“. U jednom kadru snimljenom statičnom kamerom, u izrazito dubinskoj i stiliziranoj mizansceni ispranih boja vidimo vizualni geg: povećá gospođa u toaleti na leđima nosi minijaturnog muža i pokušava zaustaviti taksi u zoru, u gradu koji sablasno nalikuje na Stockholm.

Prizor traje svega par sekundi, ali autorski potpis prepoznat će svatko tko se susreo sa nekim od filmova koje je Andersson režirao od sredine 70-ih. Za njegov se prepoznatljiv stil zna reći da ga je razrađivao gotovo trideset godina; toliko je naime prošlo od Anderssonovih ranih radova iz 70-ih do prvog sljedećeg dugometražnog filma iz 2000. godine. U tom je periodu dvadesetpetogodišnje „pauze“ Andersson snimio samo dva kratkometražna i par stotina reklamnih filmova u kojima se može pratiti formiranje prepoznatljive poetike. Nju će na međunarodnoj sceni proslaviti zadnja dva igrana filma, *Pjesme s drugog kata* i *Ti što živiš (Du levande, 2008)*. Riječ je o, kako ih i autor sam naziva, gradskim filmovima (*stadsfilmer*; cit. u Nykänen) odnosno primjerima „labave mrežne naracije“ (Bordwell 2009). U trenutku nastanka ovog rada Andersson snima film koji naziva i trećim dijelom trilogije započete *Pjesmama s drugog kata*, a planira i adaptaciju Célinovog romana *Putovanje nakraj noći*.

Od nekolicine dokumentarnih filmova o Anderssonu najbolji uvid u to kontinuirano izgrađivanje stila daje francuski dokumentarac *Opsesije s drugog kata (Obsessions du deuxième étage, 2000)*. Film započinje kadrovima iz kolektivnog dokumentarca²¹⁸ *Bijeli sport (Den vita sporten, 1968)* u kojem je Andersson sudjelovao kao student, da bi uglavnom

²¹⁶ „Svaka sličnost između ovog filma i tzv. stvarnosti mora da je nesporazum.“; epigraf Bergmanovom filmu *Da ne govorimo o svim tim ženama (För att inte tala om alla dessa kvinnor, 1964)*.

²¹⁷ *Jutro svugdje po svijetu (Un matin partout dans le monde, 2000)*, reklama za oglašivački koncert JC Decaux.

²¹⁸ Film je pratio demonstracije protiv teniskog meča između Švedske i tadašnje Rodezije zbog rasne politike te zemlje, a snimila ga je skupina studenata pod vodstvom B. Widerberga. Francuski dokumentarac navodi i priču o Bergmanovoj kritici studentskog angažmana, kao i njegovog savjeta mladom Anderssonu da se kloni političkih tema – jedan u nizu priloga priči o trajnom antagonizmu između Anderssona i Bergmana. (Autoironičan prilog istoj naraciji objavljen je npr. u brošuri izdanoj u sklopu DVD izdanja Anderssonovih kratkih filmova, gdje na zadnjoj stranici vidimo fotografiju Bergmanovog pozdravnog govora novoj generaciji studenata filmske škole (*Svenska Filminstitutets Filmskola*) 1967. koji prekrizhenih ruku i namrgođen sluša mladi Roy Andersson.)

preskočio rane radove i fokusirao se na period „hibernacije“ koji je prethodio filmu *Pjesme s drugog kata*. *Opsesije* zato služe kao izvrstan uvod u autorsku poetiku jer povezuju različite formativne faze uz pomoć snimaka nastalih uglavnom od 1981. Tada je naime osnovan *Studio 24*, Anderssonova nezavisna produkcijska kuća, odnosno zgrada u Stockholmu gdje on i ekipa suradnika i danas snimaju veći dio svojih filmova.

Andersson i *Studio 24* potpisuju uglavnom filmske projekte, ali i nekolicinu drugih, kao što su izložbe ili vjerojatno najpoznatiji njihov proizvod koji nije film, knjiga *Uspješno zamrzavanje gospodina Moroa* (*Lyckad nedfrysning av herr Moro*, 1997). Riječ je o svojevrsnom dopunskom školskom udžbeniku, odnosno zborniku tekstova (izostavljenih iz sve šturijih školskih programa) s pedesetak izvadaka iz tekstova npr. Levinasa, Kafke, Woolf, kao i iz Kurana, Opće deklaracije o ljudskim pravima te isto tako šarolikog izbora fotografija. Knjiga je započeta po narudžbi kao brošura za upisnike medicinske škole i, unatoč negodovanjima naručitelja oko očite diskrepancije između funkcije i sadržaja, ipak je na kraju objavljena i podijeljena učenicima devetih razreda u Stockholmu, a odonda uživa i kulturni status u široj švedskoj kulturi.²¹⁹ Fotografija na naslovnici koja prikazuje čovjeka u odijelu zamrznutog u komadu leda postala je metafora za stanje kulture koju valja „zamrznuti“ dok ne prođe kriza (ali i, u optimističnijem smislu, kulturnog vodiča za preživljavanje ledenog doba).²²⁰

Paralelno sa stilom Andersson je tako izgradio i ništa manje specifičan status autora u Švedskoj. Nakon što je s *Ljubavnom pričom* (*En kärlekshistoria*, 1970), koju je režirao sa dvadeset i šest godina, zaradio hvalospjeve domaće publike i kritičara – koji su ga uzdizali u buduću zvijezdu švedskog filma – sljedeći su dugometražni film *Giliap* (1975) kritičari gotovo jednoglasno proglasili fijaskom, a doživio je sličan neuspjeh i u kinima.²²¹ Nakon toga je Anderssonu otežan pristup nacionalnim ali i drugim izvorima financiranja, što se pripisuje i reputaciji beskompromisnosti i „fanatičnog perfekcionizma“ koja ga prati još od studentskih dana (Björkman 1978, v. i Brodén 2010: 24).²²² U kombinaciji nemilosti domaćih

²¹⁹ Izlazi i kasnije kao samizdat i postaje bestseler u knjižarama (Brodén 2010: 29), pojavljuje se u popisima literature kolegija iz književnosti na Sveučilištu u Lundu, itd.

²²⁰ „Ispostavilo se da je gospodin Moro bio američki izrađivač frižidera koji je u suludom eksperimentu želio dokazati kako je moguće zamrznuti radnu snagu dok ne prođe recesija“ (Svenstedt: x), što je često citano i kao aluzija na ekonomske reforme tj. transformaciju švedskog društva u 90-ima.

²²¹ „U tipičnom obratu, od tada će dobiti status kulturnog filma“ (Koskinen 1996: 13). Grupa švedskih komičara *Killinggänget* je u jednom skeču u TV-serijalu *Suze Percya* (*Percy tårar*, 1996) prikazala tipičnog švedskog filmofila koji kritizira *Fanny i Alexander* kao sladunjavu melodramu i tvrdi da je *Giliap* jedini pošten (i nepravedno zanemareni) švedski film u posljednjih dvadeset i pet godina.

²²² Reputacija perfekcionizma kojeg je Anderssonov snimatelj nazvao i „fašističkim“ pratit će ga od početka karijere – pa je već i tekst o autoru iz zbornika o mladim snagama švedskog filma iz 1970-ih naslovljen *The Search for Perfection* (Björkman 1977: 101) – zbog čega će ga često proglašavati i švedskim S. Kubrickom.

producenata i samovoljnog izgnanstva iz nacionalnih filmskih institucija, Andersson i stalni suradnici *Studija 24* snimaju od tada uglavnom namjenske filmove, prvenstveno reklame, od čije zarade velikim dijelom financiraju druge svoje projekte. Činjenica da je autor kojeg bije glas, kako je to Bergman formulirao, „nepotkupljivog insistiranja na autorskim vizijama“ (cit. u Göransson: 77) uspio proizvesti na stotine uspješnih reklama navodi na zaključak da je umjetnički ili kontrafilm teže snimiti od "kontrareklame". U tim su se terminima naime često karakterizirali Anderssonovi reklamni filmovi, zbog čega ih se u pravilu opisivalo u terminima dosljednog brisanja granice između umjetničkog i namjenskog filma (v. npr. Koskinen 1996: 14; Brodén 2010: 25).²²³ Mitologiju autorskog perfekcionizma i beskompromisnosti zato često i grade živopisne priče o Anderssonovim reklamama – poput legendi o broju repeticija (npr. za reklamu za kečap *Felix*, koju je snimio iz sto i osamnaestog puta) ili o prepiskama s naručiteljima koji su se žalili na npr. „presumornu“ reklamu za lanac trgovina *Konsum*, a koju je Andersson odbio doraditi, argumentirajući „smrtno ozbiljan 'da bi se tako izgubila istina [...] a istina je osnova poezije. A poezija je osnova ljudske vrijednosti“ (Brodén 2010: 25).

Indikativna je stoga izjava M. Koskinen u preglednom tekstu o švedskom filmu u 80-ima i 90-ima da bi se „moglo zaključiti da se danas u Švedskoj najbolji filmovi – redatelja koji su karijere započeli u 60-ima – ne snimaju. Jer još sredinom sedamdesetih je Roy Andersson, jedan od najboljih švedskih redatelja svih vremena, prestao raditi dugometražne filmove“ (Koskinen 1996: 14). Slične su opaske o problematičnoj ulozi švedske filmske politike u slučaju Andersson gotovo opće mjesto tekstova o redatelju, kao i zaključak kako je paradoksalno da opus jednog od najutjecajnijih autora suvremenog švedskog filma broji svega dva (odnosno nakon 2000., svega četiri) dugometražna filma (v. Dahlén et al.: 33; Mattson 21f; Berghdal 19).

Anderssonov status istovremeno autsajdera i „gurua“ švedskog filma (Weman: 22f; v. i Göransson: 71) stoga je proizvod barem u jednakoj mjeri mitologije koja se vremenom formirala oko njegove autorske persone koliko i samih filmova. Konstrukt autora, za kojeg se zna reći da „slovi kako za filmski stil tako i viziju umjetnosti prema kojoj svaki ozbiljan filmaš danas mora zauzeti stav“ (Bergdahl: 18-19), bazirao se i na Anderssonovim tekstovima, intervjuima i drugim rijetkim ali upečatljivim istupima u javnosti, gdje u pravilu nastupa kao kritičar aktualne švedske politike, posebno one filmske. Opća mjesta tog diskurza

²²³ I u ovom su se slučaju tumačenja vodila Anderssonovim vlastitim zapisima o reklamama, npr. zagovaranju odmaka u odnosu na isključivo propagandne funkcije žanra u tekstu zbornika *7 glasova o reklamama (Sju röster om reklam)*, intervjuima itd.; v. npr. Tapper: 72.

pozicioniraju ga u opreci spram „institucije Bergman“,²²⁴ kao i šire švedske filmske politike koju će od 70-ih kritizirati zbog konformizma, odnosno nedostatka potpore za radikalnije pomake u pravcu navodno zagovaranog „umjetničkog filma“. Takvu će reputaciju graditi još od vremena studiranja u *Nacionalnoj filmskoj školi* za koju se i u drugim kontekstima znalo reći da je patila od svojevrsnog rascjepa ličnosti: s jedne je strane škola navodno tragala za novim I. Bergmanom,²²⁵ dok je istovremeno bila usredotočena na obrazovanje budućih zanatlija koji bi proizvodili *blockbustere* i tako konkurirali američkom filmu (Nord: 84-85; v. Göransson: 79f). I iz vizure drugih autora poput npr. redatelja S. Jarla takav je rascjep reflektirao i opću klimu u švedskom filmu i politiku *Švedskog filmskog instituta*, koji će Andersson u svakoj dostupnoj prigodi prozivati zbog nerazumijevanja koje su pokazivali za njegove i druge avangardnije projekte, dok su istovremeno – u zadnja tri desetljeća i sve eksplicitnije – podržavali uglavnom mainstream i komercijalne filmove (v. npr. Jordebo 41-42; Weman 27f; Ajanović 2010).²²⁶

Iz postojećih se tekstova o autoru (napisanih gotovo isključivo na švedskom) stoga može zaključiti da Andersson slovi za najsnažniju autsajdersku ili alternativnu viziju umjetničkog filma u Švedskoj, zajedno s postavom *Studija 24* kojem se zadnjih tridesetak godina pripisuje funkcija svojevrsne autonomne tvornice kulture. Neki će *Studio 24* nazivati i „očito jednom od najboljih škola filma“ kroz koju je prošlo nekoliko generacija filmaša kojima je Andersson izvor inspiracije (Bergdahl: 20; Weman: 22), a u vezu s Anderssonovim mentorstvom dovođit će se redatelji mlađih generacija poput B. Rungea.²²⁷ Da su Anderssonovi filmovi orijentir i u širem filmskom diskurzu u Švedskoj može se zaključiti po

²²⁴ Bergman je o Anderssonu rekao: „Jednom prilikom sam napisao: 'Ne volim Anderssonove produkcije. No to ne znači da ne se ne divim njegovoj nevjerojatnoj hrabrosti i nepotkupljivom inzistiranju na vlastitim vizijama. Osim toga, on radi najbolje reklame na svijetu'“ (Göransson: 77). Iako je znao teatralno podcrtavati kontraste između sebe i Bergmana i autopoetizirati u terminima odmaka u odnosu na Bergmanove filmove, Andersson je kritizirao prije svega Bergmanov status u institucijama i naracijama o švedskom filmu. (Štoviše, u jednoj nedavnoj dijagnozi stanja suvremene filmske kritike navest će "nevjerojatno naivan izljev dječjačke nonšalantnosti" urednika emisije o filmu (*Filmkrönikan*) na javnoj televiziji koji smatra da je "kul" to što nije pogledao ni jedan Bergmanov film.) A zanimljivo je i da epigraf Anderssonovoj knjizi *Strah našeg vremena od ozbiljnosti* i Bergmanov zaključak – s kraja Sjömanovog filma *Ingmar Bergman snima film* (*Ingmar Bergman gör en film*, 1963) – navode isti kredito: više od kritika ili mržnje, najviše se treba plašiti ravnodušnosti.

²²⁵ „Čak se tračalo da je škola angažirala psihologa koji je pregledavao prijave kako bi pronašao profil sličan Bergmanovu“ (Marko-Nord: 84).

²²⁶ U jednoj od niza kritika antiintelektualne klime i srednjestrujaškog mentaliteta u švedskoj filmskoj industriji i šire, napisao je: „Našli smo se u situaciji u kojoj filmska reforma podržava trendove zbog kojih je filmska reforma i osmišljena – da bi im se suprotstavila ili barem ponudila alternativu – što je očito i logično dovelo tek do povećanja proizvodnje floskula. Danas filmska reforma, zajedno sa znatnim dijelom javne televizije, ima funkciju da potiče švedsku javnost da izdvaja sredstva za financiranje vlastitog zaglupljivanja“ (Andersson 1995: 79; Andersson 2009: 94). Spomenuti osnivač i dugogodišnji direktor Švedskog filmskog instituta, Harry Schein, stoga će se u par navrata u svojoj biografiji *Schein* osvrnuti na konflikte s Anderssonom, napisavši i „Roy Andersson nije nikad imao dobro mišljenje o meni. Zato je i želio da igram ulogu prodavača frižidera u njegovom filmu *Ljubavna priča*“ (cit. u Göransson: 28).

²²⁷ Ranije spomenutog među redateljima mrežnih naracija.

filmskim kritikama koje će npr. spomenute mrežne naracije R. Östlunda (*Mongoloid s gitarom* i *Nesvjesno*) opisivati u usporedbama s Anderssonovim.

Simptomatično je da spomenuti film o Anderssonu, *Opsesije s drugog kata*, započinje kadrovima iz kolektivnog dokumentarca *Bijeli sport* – kao najizravnije veze između Anderssona i Widerberga, odnosno grupacije redatelja tzv. političkog filma post-bergmanovskog vala. Etikete poput „generacije *Bijelog sporta*“ i slična smještanja autora u kontekst „političkog filma“ 60-ih stoga nisu samo kronološke odrednice koje generacijski lociraju početak Anderssonove karijere. Iako se stilski samo rani Anderssonovi radovi mogu povezati s widerbergovskom školom i srodnim filmskim tendencijama u Švedskoj i šire, klasifikacije autora kao jednog od „preživjelih iz vremena 60-ih kada je umjetnički film bio na vrhuncu“ odnosno „lijevo orijentiranih redatelja političkog filma“ (Brodén 2010: 24) uvode zato i tekstove o Anderssonovom cjelokupnom opusu.

S početka Anderssonove karijere mogu se dakle pogledati dva dugometražna te nekolicina kratkometražnih studentskih filmova, koji djeluju kao traganje za vlastitim izrazom i to pod utjecajem onodobnog švedskog filma, kao i talijanskog neorealizma i čeških redatelja, posebno M. Formana i J. Menzela. Posebno studentski filmovi – koji bi se možda najbolje mogli skupno opisati kao kombinacija filmova *Kes* (1969) K. Loacha i Formanovog *Crnog Petra* (*Cerný Petr*, 1964) – asociraju na opća mjesta opisa socijalno kritičkih realizama 60-ih: „obični ljudi“ i aktualna socijalna problematika, fokus na zanemarene društvene sfere odnosno niže klase, koketiranje s „dokumentarizmom“ i eliptično povezivanje „ulomaka iz života“ (npr. Dahlén 36). U kontekstu švedskog filma, takve ga karakterizacije upisuju u tradiciju tzv. „horizontalnog“²²⁸ filma, kako ju je opisao Widerberg u svojim manifestnim *Vizijama švedskog filma* – ideološkog i estetskog programa koji će pozicionirati redatelje političkog filma 60-ih u opreci spram (prije svega tematike u filmovima) I. Bergmana ili A. Sucksdorffa, a bliže utjecajima s kontinenta – npr. talijanskom neorealizmu, francuskom novom valu ili engleskim „sudoperskim realistima“ (V. Furhamar: 278f; Soila 1998: 206 f).

Iako se i narativnim tehnikama i stilom ti rani radovi bitno razlikuju od „tablo-estetike“ kasnijih Anderssonovih filmova, pažljivija čitanja će i u tom stadiju nalaziti znakove buduće poetike. Zato će se na njih, kao i na ranu genezu stila u Anderssonovim TV

²²⁸ Widerberg je napisao, u *Vizijama švedskog filma*, „Pitanje koje Bergman postavlja u filmu za filmom – najvjerojatnije ga izgovara Max von Sydow na pozadini mračne borove šume – jest postoji li Bog, postoji li neka viša pravda. Gotovo uvijek su njegova pitanja usmjerena prema gore ili – u šali – prema dolje, no nikada sa strane, prema ljudima. Bergman radi vertikalne filmove u situaciji kada su nam više no ikada potrebni horizontalni filmovi“ (cit. u Soila 1998: 245).

reklamama fokusirati ovaj uvodni dio, kao na podtekst „kompleksne slike“ i mrežnih naracija kasnijih filmova.

Tako je u njegovim kratkometražnim studentskim filmovima već upadljiva reduciranost dramatike i akcije, odnosno strukturiranje radnje nizanjem banalnih epizoda – poput onih u tipičnom danu radnika na građevini i njegove djevojke u filmu *Subota 10. svibnja* (*Lördagen den 5/10*, 1968) ili početku dana dvoje ljubavnika u *Otići po bicikl* (*Att hämta en cyckel*, 1967). Vidi se već i redukcija govora, svedenog gotovo samo na ustaljene i fatičke fraze. Npr. u filmu *Posjetiti sina* (*Besöka sin son*, 1967) skoro jedini primjer govora su floskule koje izgovara *pater familias* iz radničke klase u posjeti sinu koji studira.²²⁹ Kao i u sličnom odnosu oca i sina u *Pjesmama s drugog kata*, i ovdje se u suptilnijim naznakama vidi i sklonost stilizaciji, koja će se – osim u minimalnim dozama klišeiziranog govora – prije svega postizati izgledom likova i prostora.²³⁰

Prvi dugometražni film, *Ljubavna priča*, na tragu je sličnih stilskih i narativnih tehnika, u kasnijim filmovima transformiranih skoro do neprepoznatljivosti.²³¹ Anderssonov cjelovečernji debi film je za mlade (*ungdomsfilm*) o prvoj ljubavi likova različitih klasnih habitusa u idiličnom okružju švedskog ljeta. Drugim riječima, obrazac poznat još iz filma *Plesala je jedno ljeto* (*Hon dansade en sommar*, 1951) ali u moderniziranoj verziji romanse švedskog ljeta iz rekordnih godina društva blagostanja 1970-ih. Uz spomenute realističke poetike iz ostatka Europe, film će se povezivati sa švedskim primjerima tzv. *lirskog realizma*, odnosno utjecajem filmova Jana Troella i posebno Widerberga.²³² Suradnji sa snimateljem (J. Persson) Widerbergovog filma *Elvira Madigan* pripisivat će se vizualni identitet filma, odnosno „lagano snovito“ preosvjetljenje fotografije koja podsjeća na estetiku „konvencionalnih reklama“ – ipak „malo pre-sladunjavu“ da se iz takvog postupka ne bi iščitavala anderssonovska ironija (Dahlén et al.: 37). Drugi će u toj istoj naivno idealiziranoj slici svijeta zaljubljenih tinejdžera vidjeti utopijsku projekciju Švedske koja se nikad nije ostvarila (Koskinen 1998: 174) i koja u filmu funkcionira kao kontrast socijalnom kontekstu,

²²⁹ Očevi savjeti nesređenom sinu podsjećaju na sekvencu s monologom oca u *Crnom Petru* M. Formana, samo u manje rječitoj varijanti.

²³⁰ „Savršeni tajming“ (Ajanović 2010) Anderssonovih kasnijih filmova također je rezultat orkestriranja minimalnih doza govora (s preciznošću koja podsjeća na *stand-up* komičare). Usprkos sekundarnoj ulozi verbalnog u odnosu na vizualno i u kasnijim filmovima, Koskinen zato komentira (o *Ljubavnoj priči*) da to nizanje besmislenih fraza proizvodi dojam hrpe klišeja orkestriranih u nešto smisljeno, u „govor kao umjetnost“ (Koskinen 1998: 174).

²³¹ No film, recimo, počinje iznimnog dugim kadrom kazališnog zastora, što sugerira vezu s kazališnim izrazom – kao jedne od intermedijalnih asocijacija kod kasnijih Anderssonovih „tabloa“.

²³² Uz Widerbergove filmove poput *Elvira Madigan* (1967) – Andersson je bio i pomoćnik režije na njegovom filmu *Ådalen 31* (1969) – zna se dovoditi u vezu i s Troellovim filmovima poput *Èvo ti tvog života* (*Här har du ditt liv*, 1966) i drugim primjerima „škole“ koju je Furhamar slikovito opisao kao „senzualizam-socijalizam“ (Furhamar: 302; v. i Koskinen 1998: 168).

odnosno realiziranoj verziji društva blagostanja. Engleski prijevod naslova – *Swedish Love Story* – koji dodaje "švedsku" "ljubavnoj priči" zato dobro sugerira uronjenost osnovne naracije tinejdžerske prve ljubavi u kontekst niza socijalnih rituala – do mjere da se znalo reći i da se film mogao zvati i *Švedska 1970-e*. Takvom širenju slike odgovara i mozaičnost priče odnosno mnoštvo likova koji u dijelovima filma gotovo zasjene osnovnu priču švedskih „Romea i Julije“ (Björkman 1977: 102-104), smještajući je istovremeno u okvir klasnih i drugih distinkcija koji proizvodi svijet odraslih (bijeli kardigani i doberman i u kontrastu s automehaničarskim kombinezonima i radnim procesom).

U jedinoj postojećoj iscrpnoj analizi pojedinog Anderssonovog filma, Maaret Koskinen komentira primjere poput kadra s početka *Ljubavne priče* gdje se prizori (npr. idilične prirode i toposa švedskog ljeta) u sljedećem kadru otkrivaju kao nešto suprotno (bolnički park u kojem su smješteni disfunkcionalni članovi obitelji). Sumiravši stil *Ljubavne priče* terminom *(raz)otkrivanja* (171), Koskinen ukazuje na važnost koju Andersson pridaje (izmještanju i) smještanju fenomena u kontekst,²³³ a razrađuje i drugu konotaciju *(raz)otkrivanja*, a to je komičan efekt.²³⁴ Autoričina krilatica tako sumira i često zanemaren segment u formalnim analizama Anderssonove poetike – komiku vizualnog gega koja se u ovoj fazi, međutim, postiže montažom i općenito konvencionalnijim jezikom nego što će to biti slučaj s kasnijim filmovima.²³⁵

Iste se karakteristike – mnoštvo sporednih likova i priča, nedostatak govora i psihološke raščlambe likova, socijalna karakterizacija i sklonost stilizaciji – mogu naći i u sljedećem filmu *Giliap*. Riječ je o svojevrsnoj dekonstrukciji kriminalističke priče o liku (Giliap) koji, zaplevši se u odnose socijalnog mikro-univerzuma jednog švedskog hotela, proživljava nešto nalik egzistencijalističkom susretu s apsurdom. Osim razlaganja klasične fabule, film predstavlja i Anderssonov rani pokušaj razrade estetike dugog kadra. Odnosno, za razliku od *Ljubavne priče*, za stil *Giliapa* zna se reći da se približava tabloima (v. Brandt: 30; Lundström: 20), jer su kontinuiranu montažu u većini filma zamijenile scene snimljene u

²³³ Sam autor, a onda i kritičari, obično će koristiti pojam „socijalni prostor“ (v. npr. Weman: 27). Primjer rane izvedbe socijalnog prostora kod Anderssona namjenski je film *Djeca o zanimanjima* (*Barn om arbete*, 1981). U šest kadrova djeca iz raznih socijalnih miljea odgovaraju na pitanje što žele biti kad odrastu. Na jednoj slici vidimo npr. dvije djevojčice pred vilom sa zelenom okućnicom (u pozadini se naziru auto i frižider) od kojih jedna objašnjava kako će, kad odraste, biti arheolog. U zadnjem kadru vidimo četvero djece na pozadini nebodera i jednog od dječaka koji odgovara „Stolar.“, da bi nakon njega i drugi, nakon nešto oklijevanja ponovio: „Isto to...stolar“ (Dahlén et al.: 41).

²³⁴ Efekt bi se mogao opisati i konceptom „zamijenjene slike“ (*the switch image*), kojim N. Carroll definira tip filmskog vizualnog gega: „Riječ je o slučajevima scene koja počinje jednom a završava drugom, radikalno izmijenjenom, percepcijom i tumačenjem jedne te iste slike ili prozora“ (cit. u Ajanović: 42-43).

²³⁵ Pa tako *Ljubavna priča* koristi i npr. krupne planove, kritizirane u Anderssonovim kasnijim tekstovima (s druge strane, već ovdje su lica, umjesto „prozora u ljudsku psihu“, bressonovski bezizražajne maske likova, čak socijalnih tipova).

jednom kadru, u obuhvatnim srednjim planovima i polu-totalima i s dominantno statičnom kamerom.²³⁶ Zanimljivo je, posebno iz vizure kasnijeg tablo-stila, da je kao inspiraciju koristio druge medije: Andersson i snimatelj J. O. Olsson proučavali su povijest slikarstva i fotografije da bi razradili osvjetljenje i dubinsku mizanscenu u filmu (Dahlén et al.: 34f). Kao što je slučaj i s kasnijim Anderssonovim filmovima, a netipično za tadašnji švedski film (Björkman 1977: 107), *Giliap* je većim dijelom snimljen u studiju. Iako se pojedini prizori (npr. masovne scene u restoranu i kuhinji hotela) približavaju kasnijim tabloima, filmu u cjelini nedostaje ritmičnost i preciznost sinkronizacije sadržaja u kadru, odnosno razrađenost jedne nove estetike čiji je sastavni dio i humor.

Formiranje Anderssonovog novog ili „zrelog“ stila, odnosno napuštanje realističkih kodova rane faze, stoga se najbolje može pratiti kroz njegove TV reklame kojima je komika vizualnog gega jedan od zaštitnih znakova. Počevši u studentskim danima, Andersson je snimio oko četristo reklama za švedske i manji broj stranih naručitelja, od kojih brojne uživaju kulturni status u Švedskoj (v. npr. Holmberg: 197-8).²³⁷ U širokom spektru banalnih situacija, Andersson smješta cijeli jedan presjek društva u prostore dnevnih i spavaćih soba, kuhinja, čekaonica, šaltera, restorana, aviona, kruzera i još cijelog spektra setova koji kolektivno ostavljaju dojam ilustracija za kakvu enciklopediju ili povijest svakodnevnog života.²³⁸ Vremenom će mizanscene postajati sve stiliziranije, pa će i teoretičari filma uvažavati taj odmak, nazivajući Anderssonove reklame „minijaturnim art-filmovima u vlastitoj kategoriji: apsurdističke kontemplacije o životu u modernom društvu, vrlo novom svijetu koji sablasno (*uncanny*) nalikuje na suvremenu Švedsku“ (Koskinen 1996: 13).

„Sablasno“²³⁹ i iz drugih razloga dobro opisuje Anderssonovu novu poetiku. Paralelno sa stilizacijom mizanscene, bressonovski *blasé* i šutljivi likovi dobivat će i sve bijelja lica (u konačnici obojana u bijele maske), što će pratiti i sve izrazitija statičnost, kako kamere tako i prizora u kadru. I slapstick gegovi – obično u izvedbi rezerviranih švedskih svatkovića koje

²³⁶ Tj. *Giliap* označava i prijelaz na estetiku dubinskog kadra (v. npr. Dahlén et al.: 34f).

²³⁷ Prva reklama koju snimio kao student 1969. nagrađena je u Cannesu, gdje će dobivati nagrade za reklamne filmove i kasnije, kao i na raznim drugim festivalima. Među poznatijim su reklamama one za *Citroën*, *Air France*, švedsku lutriju (*Lotto*), poštu (*Posten*), prijevoznika *Viking Line*, lanac trgovina *Konsum*, socijaldemokrate itd.

²³⁸ Jedna od ranih reklama za npr. osiguravajuće društvo *Trygg-Hansa* u jednom kadru i 15-ak sekundi stvara materijal za studiju privatnog života 1970-ih: dok se roditelji iz radničke klase na ručku kod sina hipika i njegove djevojke u dimijama loše nose sa nelagodnom situacijom (otac se meškojli dok pokušava sjediti na pre niskom tabureu u nedjeljnom odijelu), sin krene flambirati neku egzotičnu namirnicu i izazove požar zapalivši predimenzionirani papirnati IKEA luster u središtu kadra.

²³⁹ *Unheimlich* (eng. *uncanny*, hrv. jeza, nelagoda, sablasno) – „jedna od 'najprevodljivijih' njemačkih riječi“ (Tkalec; v. Freud: 8) – koristi se, između ostalog, za opis nelagode koju stvaraju objekti (mehaničke lutke, voštane figure itd.) za koje nismo sigurni jesu li živi ili ne. Freudovsko čitanje dodaje i druga značenja, indikativna u ovom kontekstu: nešto što je trebalo ostati zatajeno, a izašlo je na vidjelo; udvajanje (dvojniki), ponavljanje jedno te istog i sl.

promatra „kor“ jednako ukočenih i bezizražajnih promatrača – s vremenom će se reducirati, svodeći akciju na minimum.

Kao primjer može poslužiti reklama za Handelsebanken iz 1993. snimljena, tipično za Anderssona, u jednom kadru statičnom kamerom. U izrazito dubinsku mizanscenu unutrašnjosti aviona smješteni su putnici koji mirno sjede na svojim mjestima i promatraju prizor u prednjem planu: stjuardesu koja mehanički servilnim gestama daje upute trojici putnika u poslovnim odijelima kako da iskoče padobranom kroz širom otvoren izlaz za nuždu. Nakon kraće pauze, iz pilotske kabine u stražnjem planu izlaze i pilot i kopilot i napuštaju avion istim putem, kao da se radi o standardnoj proceduri. U pauzi koja slijedi, odnosno u karakteristično produženom kadru u kojem Anderssonove reklame registriraju nelagodu pasivnih likova, umjesto panike ostatak putnika pokazuje znakove zbunjenosti, ali oстане sjediti na svojim mjestima dok se preko slike ispisuje poruka: „Sada svi mogu potpisati ugovore o otpremninama. *Handelsebanken*“.²⁴⁰

Stoga dok rane reklame djeluju kao zatečene situacije, s vremenom će prizori sve više ostavljati dojam artificijelnih konstelacija. Odnosno, zbog sve jače stiliziranosti i statičnosti moglo bi se reći da će početi ličiti na slikarska platna. Takav će dojam pojačavati i složene mizanscene ostvarene u širokom obuhvatnom planu, s kompozicijom „namještenom“ za optimalnu vidljivost iz udaljene točke gledišta. Stoga bi se, u kontrastu s dinamičnom montažom, dramatičnošću i općenito estetikom svojstvenom reklamnim filmovima,²⁴¹ anderssonovski stil mogao okarakterizirati kao „anti-atrakcija“ – kako zbog asocijacija na rano-filmske tabloae o kojima će biti još riječi, tako i zbog specifične negacije spektakularnosti, odnosno izostanka akcije (i posebno reakcije).²⁴²

²⁴⁰ U doslovnom prijevodu, „potpisati padobranski ugovor“ (*fallskärmsavtal* ili „parachute agreement“). Ugovor jamči naknade u slučaju gubitka zaposlenja (često se međutim koristi i u preciznijem značenju naknada koje se dodjeljuju visoko pozicioniranim djelatnicima, npr. političarima, kao prijevremene tj. povlaštene mirovine).

²⁴¹ Anderssonove, kako su ih znali nazivati, „dekonstrukcije reklama“ (Holmberg: 197) često će se i eksplicitnije dovoditi u vezu s podtekstom filmskih kodova, posebno reklama. U reklamama za lutriju (*Lotto soffran*, 1985), "novi triler svakog tjedna", švedska obitelj pred TV prijemnikom u iščekivanju tjednog izvlačenja brojeva lutrije predstavlja ikonografiju koja je u očitom kontrastu s žanrom triler (istovremeno anticipacija rezultata lutrije i djeluje kao najnapetiji dio tjedna). Zanimljiva je i aluzija na propagandu *Coca-Cole* u npr. reklamama za pivo *Preppens lättöl* (*Preppens baren*, 1987): introvertirani činovnik iz prednjeg plana čeznutljivo promatra veselje za stolom u pozadini i zatim naručuje „Isto što i oni“. U nastavku prizora vidimo ga kako i dalje sjedi sam – za razliku utopijskog svijeta *Coca-Cole* u kojem svatko tko kupi bocu može postati dio razdraganog kolektiva (i kako će se često interpretirati u čitanjima o kojima će biti riječi, za razliku od kolektivizma kao utopijske projekcije švedskog društva blagostanja) (v. Dahlén et al.: 44).

²⁴² Izostanak reakcije još je tipičniji za Anderssona pa ga se može pratiti od prvih reklama koje češće prikazuju akciju u formi nezgoda i sl. gegova, ali humor proizlazi dobrim dijelom iz pasivnosti trpitelja radnje. Reklama za poštu (*Posten – The Boxing*, 2003) dobro ilustrira redukciju akcije – u prvom kadru vidimo sitnog boksača (naturščik koji glumi činovnika u nizu Anderssonovih filmova) koji iščekuje sukob s protivnikom standardnih boksačkih dimenzija, nakon čega slijedi rez i scena iznošenja manjeg natjecatelja na nosilima van ringa (propaganda poruka „*Som ett brev på posten*“ – „Kao pismo u poštu“ – je i idiom koji označava nešto neminovno tj. neizbježan ishod događaja).

Iako će dominirati reklame snimljene u jednom kadru, nekolicina će primjera povezati više takvih tabloa u niz, ili mozaik situacija, stvarajući strukturu sličnu onoj kasnijih igranih filmova. Primjer takve strukture istovremeno je i jedan od kontroverznijih Anderssonovih filmova, reklama za socijaldemokrate *Zašto bi se brinuli jedni za druge* (*Varför ska vi bry oss om varandra?*, 1985). Film se i stilski smatra prekretnicom u Anderssonovom filmu, odnosno točkom u kojem je realističnije kodove²⁴³ definitivno zamijenio stil opisivan i kao nadrealizam ili kao „hiperrealizam“ (Dahlén et al.: 43). Stilizaciju će, posebno u ovoj fazi, pratiti i prijelaz na mračniju atmosferu, sa slabijim osvjetljenjem i jačim kontrastima (posebno bijelih maski amorfne mase likova i sivila nalik na uprizorenja totalitarnih režima). Stil, kako se u pravilu rezimiralo, odgovara distopijskoj viziji modernog svijeta sažetog u pet tabloa u kojima vidimo npr. medicinsku sestru koja izvrće torbicu majke pacijenta tražeći novac, školarce koje tjeraju iz reda u menzi ako ne iskopaju dovoljno džeparca za užinu i nekolicinu drugih karikaturalnih uprizorenja socijalne države u rasulu. Rasprave na tadašnjoj političkoj sceni i šire na temu što točno reklama propagira (odnosno kritizira) ilustrativne su za razlaganje propagandne poruke u svim Anderssonovim reklamama kojima će se tipično pripisivati dvosmislenost između „propagandne poruke i implicitne kritike konzumerizma, često i konkretnog proizvoda koji se reklamira“ (Holmberg: 196).²⁴⁴ Neupitan je, međutim, utjecaj Anderssonovih reklama, prvenstveno u Švedskoj, kao i odraz tog fenomena popularne kulture u švedskoj filmologiji gdje su reklame bile predmet jednakog interesa koliko i ostali Anderssonovi filmovi, postavši i ključno mjesto u interpretacijama autorske poetike.

Iščekivanje sljedećeg Anderssonovog dugometražnog filma u Švedskoj bilo je toliko da se znalo reći kako će *Pjesme s drugog kata* biti događaj desetljeća bez obzira na uspjeh filma. *Pjesme* i njihov nastavak, *Ti što živiš*, proslavili su autora i van Švedske, a na tragu reakcija u inozemstvu (između ostalog specijalne nagrade žirija u Cannesu 2000.), filmovi su i u Švedskoj dočekani sa gotovo jednoglasnim odobravanjem. Povevši sa sobom polovicu kabineta na prikazivanje *Pjesama s drugog kata*, ministar Lars Engqvist je nakon projekcije

²⁴³ Fotografija ranijih filmova tako podsjeća na nešto što je Koskinen, u kontekstu filma *Čovjek na balkonu* (*Mannen på balkongen*, 1993), nazvala tipičnim švedskim kodom „realizma“: ravnomjerno osvjetljenje, bež i općenito isprane, bezkontrastne boje (v. Koskinen 1996: 34). Jači kontrasti i mračnija atmosfera ove reklame pripisuje se početku suradnje sa snimateljem Istvánom Borbásom, s kojim će razraditi zreli stil tj. estetiku „kompleksne slike“.

²⁴⁴ Holmbergov tekst posvećen je nastavku, tj. slično strukturiranoj reklamama *Možemo li se brinuti jedni za druge* (*Kan vi bry oss om varandra*, 1988) koju je radio za sljedeće izbore: „Teško da se može reći da je u pitanju reklama za Socijaldemokrate. Teško da se uopće može reći da je to reklama za ista.“ „Naprotiv riječ je o studiji vremena koje je sasvim slučajno financirala određena politička stranka“. (Holmberg: 194f). Za nedvosmislena čitanja tih reklama za socijaldemokrate v. sljedeće poglavlje.

izjavio: „Napokon pokušaj kritike civilizacije!“ (Lindblad 2002: 31), upisavši se time u val srodnih čitanja Anderssonovih filmova.

5.2. Od teksta do moderniteta

„Ali imajte na umu i ovo, ova najmlađa od svih umjetnosti je i najopterećenija pamćenjem. Film je vremenska mašina.“ (*Kazalište i film u Stilovi radikalne volje*; Sontag 2006: 89)

„The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content into those of a form“ (*Against Interpretation*; Sontag 2001: 12)

Tema moderniteta u švedskoj filmologiji ima specifičnu tradiciju. Prisutni su doduše i pristupi koji se doimaju prije svega kao odjeci širih teorijskih paradigmi, poput ranije spomenutog recentnog vala filmskih teorija moderniteta. Švedski nijemi film je npr. nakon 90-ih postao predmet revizionističkih promišljanja u koja su se uključivali tekstovi i sami autori „teze o modernitetu“ (T. Gunning i dr.), pa su i fenomeni poput intermedijalnosti ranog švedskog filma ili poveznice sa šire diskurzivnim okvirom moderniteta obrađivani u nizu radova. Metodologija tih pristupa ostavila je trag i u široj teoriji, pa bi bilo nemoguće odrediti i njihove granice. No činjenica da se veći dio povijesti filma podudara sa specifičnim društvenim modelom koji se u Švedskoj razvija od 1930-ih obilježila je radove o švedskom filmu u više generacija. Identifikacija moderniteta sa specifično nacionalnim oblikom društvenosti poznatim kao „švedsko društvo blagostanja“ (*folkhemmet*), odnosno tematiziranje moderniteta u njegovom vernakularnom „švedskom“ modelu, česta je pojava. Diskurzivni okvir švedskog društva blagostanja zaživio je intenzivnije u teorijskim razradama posebno u zadnja dva desetljeća pa ga se može naći u šarolikom nizu naslova – od onih o švedskom kriminalističkom filmu (npr. Brodén 2008), melodrami 1930-ih (npr. Qvist; Blomberg), namjenskom filmu,²⁴⁵ pa sve do Bergmanovih filmova.²⁴⁶

²⁴⁵ Zanimljiv je takav projekt monografija *Slike društva blagostanja: švedski film izvan kinematografa (Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, 2007; v. Hedling i Jönsson).

²⁴⁶ V. npr. radove E. Hedlinga *I. Bergman and Modernity* (2010.) i *The Welfare State Depicted* (2008.) Takva čitanja Bergmana su možda najbolja ilustracija recentnog interesa za temu moderniteta u raznim varijantama. Kako Hedling zaključuje, među stotinama radova o Bergmanu do nedavno se ni jedan nije dotaknuo njegovog odnosa sa švedskim društvom blagostanja: „S političkim sadržajima se Bergmana jedino povezivalo u švedskoj kritici, koja je autora u tim prilikama etiketirala ili kao arhetipskog buržuja ili kao reakcionarnog individualistu ili kao naivnog i seksualno frustriranog tinejdžera koji se bavi portretiranjem nepopravljivo staromodnih likova iz davno minulih nesekulariziranih vremena.“ (180) Da je i Hedlingovo promišljanje veze između Bergmanovih

Znatan interes za temu moderniteta – u usporedbi s npr. hrvatskom filmologijom – ne čudi s obzirom na reprezentativnost „švedskog društva blagostanja“ u artikulacijama nacionalnog identiteta. Specifičnosti švedskog moderniteta kao i njegovo mjesto u zamišljanjima nacije razrađivani su i u susjednim poljima, pa bi se moglo govoriti i o odrazu tog šireg interesa i u filmskom diskurzu. Takav analitički okvir za filmove zato je jasniji izbor ako se u obzir uzme prisutnost teme²⁴⁷ u analitici švedskog društva – gdje se već na razini udžbeničkog pregleda povijesti može naići na zaključak:

„Švedski nacionalni identitet u poslijeratnom razdoblju temeljio se na švedskom *modernitetu*, odnosno izgrađen je na ideji Švedske kao moderne zemlje (modernije od drugih zemalja). Nakon 2. svjetskog rata nacija nije tražila utemeljenje identiteta u prošlosti, nego u obećanjima budućnosti. Tehnološki napredak, administrativna učinkovitost i racionalnost, socijalna skrb, umjetnički dizajn itd. – to su bila ključna mjesta u zamišljanjima nacije.“²⁴⁸

Okvirne definicije švedskog moderniteta u filmološkim tekstovima uglavnom su jednako sažete,²⁴⁹ pa se može činiti da podrazumijevaju poznavanje temeljnih kulturnih kodova ili, kako je to švedski etnolog O. Löfgren nazvao, „kulture gramatike“ (Löfgren 1993: 160). Kako ih je većina pisana na švedskom, to ne bi bio neshvatljiv argument, no ipak

filмова i švedske države blagostanja negdje na sličnom tragu sugerira uvodna napomena: „Ime 'Bergman' je stoga u ovom tekstu kodirano tako da implicira individualizam, anksioznost, religiju i tragediju, dok država blagostanja ima konotacije kolektivismu, društvenog inženjeringa, agnosticizma i materijalnog prosperiteta“ (181).

²⁴⁷ Analizirajući konstrukciju švedskog nacionalnog identiteta u 20. st. u tekstu *Nacionalizacija moderniteta*, Löfgren tvrdi: „U toj izgradnji identiteta od središnje je važnosti bilo postati *moderan*. Švedsko društvo blagostanja baziralo se na predodžbi kolektivnog napretka: ujedinjene zemlje koja odlučno korača prema zajedničkoj boljoj budućnosti. Na tom putu trebalo je čim prije zbaciti stare utege, zastarjele običaje, tradicije i lojalnosti, odnosno pohraniti ih zauvijek u predvorja muzeja. Dobar Šveđanin bio je moderan Šveđanin s pogledom uprtim u budućnost, onaj koji se nije osvrtao za sobom i zaostajao za drugima. Optužbe za tradicionalizam ili konzervativizam stoga su se jednako mogle uputiti starim elitama koje su se pokušavale držati starih klasnih privilegija kao i ostalima koji nisu željeli prepoznati blagodati novog doba“ (Löfgren 1991: 105; v. i Frykman 1991 i 2004).

²⁴⁸ I dalje: „U zadnjim desetljećima 20. stoljeća ta je slika međutim poljuljana. Usljed ekonomske krize u prvoj polovici 1990-ih Švedska je pala na ljestvici socijalnih država i društava blagostanja [i] počela se percipirati kao jedan od manjih aktera u Europi.“ (Melin et al: 435). Alf W. Johansson, jedan od autora knjige, istu mi je misao ponovio u neformalnom razgovoru, nazvavši ju jednom od svojih životnih teza – ideju da modernitet ima centralno mjesto u konstrukciji švedskog identiteta, u mjeri koja nije usporediva s drugim europskim zemljama. Prilozi istoj tezi mogu se naći i u citatima O. Löfgrena koji slijede i posebno u radovima J. Frykmana, npr. *Modernitet kao švedski mentalitet* i recentnijem tekstu *Swedish mentality between modernity and cultural nationalism* (v. Frykman 1991 i 2004.).

²⁴⁹ U knjizi D. Brodén *Mračne sjenke društva blagostanja* o švedskom kriminalističkom filmu sličan je primjer sažetog opisa: „Kritičke studije moderniteta u Švedskoj često su se fokusirale na društvo blagostanja, viziju koju je stvorila Socijaldemokratska stranka 1930-ih. Koncept je predstavljao idealno društvo utemeljeno na solidarnosti i jamčenju socijalne sigurnosti svim građanima. Posljednjih godina iz raznih su smjerova dolazile kritike tog projekta zbog isključenja raznih 'autsajdera' koji se nisu uklapali u društvo blagostanja, sagrađeno na vrijednostima ranijeg klasnog društva“ (Brodén 2008: 293)

se čini da problem leži u tako lapidarnim definicijama jednog društvenog modela, odnosno preglednim zahvatima u sve njegove manifestacije. Zahvaljujući specifičnoj tradiciji promišljanja svakodnevice, poput npr. pionirskih etnoloških analiza privatnog života, u Švedskoj je dodatno jasna reduktivnost opisa švedskog društva blagostanja koji bi se sveo na npr. postavke političkog programa ili fenomene modernizacije,²⁵⁰ zanemarujući dakle ostale dimenzije Williamsove definicije kulture kao sveukupnog načina života.²⁵¹ Pod kišobranskim terminom nacionalne kulturne dominante ili moderniteta takvi su radovi obrađivali i medijske i druge simboličke prakse kao i njihove artikulacije kroz svakodnevnu ili „življenu kulturu“. (v. npr. Löfgren 1990, 1991 i 1993). Drugim riječima, i izvan filmoloških okvira, u specifičnoj tradiciji kulturalnih studija, ali i drugdje, u Švedskoj postoji tradicija promišljanja odnosa filmskih i šire medijskih reprezentacija, odnosno njihovog mjesta u konstrukciji švedskog projekta moderniteta.

I filmološki tekstovi čini se reflektiraju spoznaje iz susjednih polja, pa švedsko društvo blagostanja i u filmološkom opisu ilustriraju istovremeno citati iz političkih govora P. A. Hansona,²⁵² kao i mikrorazinske, odnosno šire kulturne reprezentacije „dobrog doma“,²⁵³ prije svega one filmske. Kako su filmovi u fokusu tih analiza, opis moderniteta u filmološkim tekstovima (i o Anderssonu) iščitava se, odnosno polazi prije svega od samih filmova.

Spomenuta čitanja moderniteta u švedskoj teoriji filma tako podsjećaju na analize reprezentacija kakve se mogu sresti i drugdje u filmskoj, odnosno kulturalnoj teoriji. Filmske reprezentacije dovode se u odnos s drugim simboličko-diskurzivnim praksama (švedskog) moderniteta, pri čemu se u fokus ponekad stavljaju općenitiji procesi modernizacije i moderniteta, a ponekad (utopijski) projekt švedskog društva blagostanja. Distinkcija je daleko

²⁵⁰ Manju ulogu službene državne retorike u konstrukciji nacionalnog identiteta, odnosno moderniteta u Švedskoj – u odnosu na šire socijalne prakse – ilustrira npr. sljedeći citat: „Znatno važnije od nove nacionalne retorike bilo je nacionalno *djelovanje* odnosno *praksa* za koju je društvo blagostanja bilo sinonim. Novu Švedsku nisu skovali ideološki programi nego novi oblici zajedništva, međuovisnosti i lojalnosti. Nacija se materijalizirala u obliku koji se danas može činiti trivijalnim ili samorazumljivim. Moglo bi se stoga poentirati da su važniji elementi u izgradnji nacije bili telefonski kablovi i kanalizacijski sustav [dalje naglašava i ulogu medija i drugih simboličkih praksi] od govora Pera Albina u parlamentu“ (Löfgren 1991: 105).

²⁵¹ Tekstovi npr. J. Frykmana i posebno O. Löfgrena bavili su se tematikom još od 70-ih te su utjecali čak i na hrvatsku etnologiju ili kulturalne studije (s naslovima poput *Culture Builders*, pionirske povijesno-antropološke studije srednje klase i svakodnevnog života).

²⁵² P. A. Hanssonov govor iz 1928. koji se često citira kao simboličan početak projekta (kao i prva upotreba termina) „švedskog društva blagostanja“, kao npr. pasus: „U posebnim, a uostalom, i u svakodnevnim prilikama rado govorimo o društvu – državi, regiji – kao zajedničkom domu, domu građana, domu ljudi [...] Dobar dom ne poznaje privilegije ni zakidanja. U njemu nitko nije iznad drugoga, nitko ne pokušava profitirati na račun ostalih, jaki ne gaze i ne pljačkaju slabe. U dobrom domu vlada jednakost, obzir, suradnja, solidarnost“ (cit. u Axelsson: 18).

²⁵³ U jednom od pristupa temi iz perspektive svakodnevice, povjesničarka Y. Hirdman opisuje sveprisutnu predodžbu „švedskog društva blagostanja“ (*folkhemmet* tj. dom ljudi ili naroda, u doslovnom prijevodu) kroz metaforu kuće tj. „dobrog doma“ (zajedništvo, solidarnost, dom u kojem ima mjesta za sve i sl.) (cit. u Axelsson: 33).

od jasne no temeljne orijentacije radi (čitatelju neupućenom s „kulturnom gramatikom“) treba ukazati na razliku između filmoloških čitanja npr. kritika švedskog vernakularnog projekta moderniteta (kao što je slučaj sa spomenutom interpretacijom Bergmana) od kritika učinaka modernizacije. U drugom su slučaju dva pojma često u kontradikciji tj. moglo bi se govoriti i o rascjepu između utopije i realizacije (u kojoj je ostao nedovršen odnosno nedosljedno proveden projekt npr. besklasnog društva).²⁵⁴ Iako je ova dihotomija neosjetljiva za brojne nijanse u pozicioniranjima filmova i tekstova, omogućuje osnovnu orijentaciju, odnosno temeljno smještanje postojećih čitanja Anderssonovih filmova unutar druge skupine (bez obzira na sličnosti koje eventualno dijeli s antimodernizmom iz npr. spomenute analize Bergmanovih filmova). Distinkcija se čini jednako relevantnom za filmove nastale nakon 90-ih tj. za shvaćanje oblika nostalgije, poput tzv. *déjà disparu*²⁵⁵ osjećaja i ostalih pozicioniranja u odnosu prema državi blagostanja kao potonulom kulturnom dobru.

Anderssonovi filmovi ne samo da su dominantno čitani u ključu moderniteta, već slove i za jedan od češće isticanih filmskih „dokumenata“ švedske države blagostanja – i to njenog rasapa (npr. Brodén 2010: 37) ili „labuđeg pjeva“, kako glasi naslov jednog teksta o Anderssonu (v. Tapper). Takva tumačenja određuju Anderssonov cijeli opus, koji se npr. izdvaja i kao primjer u pionirskom filmološkom istraživanju u Švedskoj na temu moderniteta, knjizi P.O. Qvista *Slike društva blagostanja: modernizacija, otpor i mentalitet u švedskom filmu 30ih*. U uvodnoj napomeni o vezi moderniteta i kasnije povijesti švedskog filma, Qvist je za primjer uzeo Anderssonove filmove, nazvavši ih dokumentom „kolapsa društva blagostanja“ (Qvist: 13)

Ta i druga čitanja Anderssonovih filmova u znatnoj se mjeri nadovezuju na autorove refleksije, bilo o vlastitim filmovima bilo o spektru drugih tema. Čak i kada ne koriste formu intervjua, što je čest slučaj, većina će se tekstova (i dokumentarnih filmova) o Anderssonovom radu pozivati na autorski komentar, razrađujući teorijske reference i interpretativni okvir koji je ocrtao sam autor. Zbog toga, kao i zbog vrlo malog broja znanstvenih radova napisanih o njegovim filmovima, nameće se zaključak da je najvažniji tumač Anderssonovih filmova do sada bio sam Andersson (v. i Brodén 2010: 26), a u toj

²⁵⁴ (Socijalni) krimići su dobar primjer u prilog navedene distinkcije, kao što pokazuje npr. Brodénova analiza razvojnih faza kriminalističkog žanra u Švedskoj tijekom kojih su se formirale različite „mračne sjenke“, odnosno kritičke dijagnoze neuspjeha društva blagostanja – no koje su istovremeno počivale na jasnom ideološkom sustavu odnosno ideji o tome kako bi isto trebalo izgledati (za razliku od ambivalentnije i „mračnije slike“ koju nalazi nakon 1990-ih, u reprezentacijama društva u kojem se ta naracija rasplinula) (Brodén 2008).

²⁵⁵ Kovanicu koja se pripisuje A. Abbasu Brodén preuzima u govoru o fikcionalnim svjetovima (u npr. ekranizacijama Mankellovih krimića) iz perioda post-države blagostanja u kojima nalazi perpetuiranje „uvijek već zakašnjelih“ obrazaca – tj. fiksaciju na poredak koji je prethodio sadašnjem, točnije na utopijsku projekciju iz prošlosti (v. Brodén 2008: 217).

konstrukciji *auteura* ključan je podtekst bila Anderssonova knjiga *Strah našeg vremena od ozbiljnosti*.

Slično intermedijalnosti svojstvenoj većini Anderssonovih radova, i *Strah našeg vremena od ozbiljnosti* kombinira fotografije, crteže i tekstualne fragmente u cjelinu koja se bavi promišljanjem širokog pojma umjetničke slike, „bilo slikarstva, fotografije ili pokretnih slika“ (Andersson 2019: 10). Osnovno je poetičko razmatranje knjige autorova razrada estetike dugog kadra, odnosno, u njegovom terminu, estetike „kompleksne slike“. Andersson opisuje vlastiti prijelaz s „estetike krupnog plana“ (33) – kako sažeto etiketira stil svojih prvih filmova – prema vizualnom izrazu inspiriranom središnjim motivom rasprave o kompleksnoj slici, Callotovom slikom *Drvo za vješanje*.²⁵⁶ Callotova slika pri tom stoji u spomenutoj opreci s Goyinim prikazom sličnog motiva stradanja, koji po Anderssonu odgovara „slikovnom jeziku koji dominira našim vremenom“ (krupni planovi i detalji tj. analitička montaža kao izrazito usmjeravanje gledateljske pažnje, dramatičnost nauštrb konteksta) (33f). Drugim riječima, Andersson priklanjanje Callotovom izrazu tumači pozivajući se na Bazinove tekstove o estetici dugog tj. „dubinskog kadra“ (koji ostavlja prostor promatraču da izabire različite elemente slike, ne reducira višeznačnost prikazane zbilje itd.).²⁵⁷ S druge strane, prednost kompleksne slike u Anderssonovom opisu proizlazi iz prikaza „ličnosti u prostoru“ (37), ili, kako će i drugdje naglašavati svoj stvaralački credo, omogućava konstrukciju „socijalnog prostora“. Kvalitete callotovske kompleksne slike dalje sažima opisom efekta „distance, objektivnosti, nesentimentalnosti“ (Andersson 2009: 29) koje ista proizvodi. Odnosno, riječ je o dedramatizaciji, čime bi se moglo i sumirati Anderssonovski opis kompleksne slike kao „kontra-slike“ (cit. u Tapper: 71) u kontekstu suvremene vizualne kulture.

Srodne je opise estetike dugog kadra osim kod Bazina moguće naći i drugdje u teoriji filma. I Bordwell u recentnim uporabama estetike dugog kadra vidi „odlučnu nepripadnost glavnoj struji“, kontrast sa suvremenom stilskom dominantom uz pomoć „namjerno arhaičnih strategija“, odnosno efekt „dedramatiziranog“ kadra i naracije (Bordwell 2005: 316-319). Stoga je indikativno da se u ostatku političkih refleksija o umjetnosti i šire Andersson ne razrađuje neku od tih teorijskih tradicija, kao što u svojem filmskom kanonu ne navodi bilo

²⁵⁶ Andersson objašnjava kako je prešao (govori o 35 mm filmu) na rad s isključivo širokokutnim objektivima žarišne duljine 16 mm., izbjegavajući one od 75-50 mm koje je volio koristiti u ranim filmovima: „Callotova grafika je tipična 16 – ili moguće 24 mm slika“ (Andersson 2009: 29).

²⁵⁷ „[Dubinski kadar, između ostalog] podrazumeva mentalno stanje, čak i pozitivan doprinos gledaoca režiji; dok pri analitičnoj montaži, gledalac ima samo da prati vodiče, da izliva svoju pažnju u redateljev kalup, koji za njega bira ono što treba da vidi, ovde se traži minimum ličnog izbora[...] dubinski kadar uvodi ponovo dvosmislenost u strukturu slike“ (Bazen: 125). „Dovoljno je da jedan dobro odabran kadar sjedini elemente što ih je prethodno rasula montaža, pa da priča stekne svoju realnost“ (115).

klasičke dubinske mizanscene poput Wellesa ili Wylera, kao ni suvremene filmove srodnog izraza poput onih Greenawayja, Angelopoulou, Kiarostamija i drugih.²⁵⁸ Osim u opisu vlastitog kontra-filma (odnosno kontra-slike), Anderssonovi estetski uvidi nisu povezani s kulturnom kritikom ostatka teksta, čija se tema definira u širokom opsegu kao refleksija o „značenju slika u sadašnjosti – psihološkom, političkom, društvenom“ (10). Definiravši vlastitu kontra-sliku, ostatak teksta posvećen je drugim stilski šarolikim slikama i tekstovima iz povijesti, njihovom potiskivanju i zaboravu i društvenim implikacijama takvog stanja.

Stoga knjiga, s jedne strane, podsjeća na ideološko-kritičku metodu Comollijevog tipa, u kojoj se formalni odmak kompleksne kontra-slike tumači u terminima ideološkog podrivanja tj. kao subverzija medijski dominantnih kodova. No iako će Anderssonov „otpor“ u recepciji u pravilu sloвити za spoj „estetskog i ideološkog plana“ (Brodén 2010: 23), većina se ostatka knjige ne bavi filmskim jezikom (kao ni formalnim opisom drugih slika koje komentira). Tekst koji se otvara kao „razgovor o moralu i ozbiljnosti – između ostalog“ (Andersson 2009: 23) u fokus kolaža kritičkih opservacija stavlja švedsko društvo danas (kako se i navodi u epigrafu knjizi). Niz fragmenata bavi se kaleidoskopom socijalnih fenomena, od prevlasti antiintelektualizma u sferama suvremenog filma i umjetnosti do rasapa socijalne države i solidarnosti ili (neo)nacizma. Istovremeno tekst često pretapa sadašnjost s prošlošću,²⁵⁹ a tom tematskom anakronizmu odgovara i kolaž kontra-slika i tekstova, „bezvremenskih dokumenata“ (Andersson 2009: 129) čiju aktualnost zagovara citirajući ih u prilog svojih kritika suvremene kulture (od Vallejove poezije, do opisa automatizacije Šklovskog²⁶⁰ ili Baumanove kritike modernosti). Anderssonova knjiga – među čijim je alternativnim naslovima i *Pobjeda kiča* – podsjeća stoga na (modernistički) diskurz o kiču npr. H. Brocha – na čije se izdanke i vraća u opisima suvremene vizualne kulture (10). Odnosno na tragu kritika kulturne industrije npr. Frankfurtske škole – dakle društva u kojem s

²⁵⁸ Štoviše, na pitanja o mogućim poveznicama s npr. Greenawayevim tabloovskim stilom odgovarat će u intervjui objašnjavajući zašto ga više inspirira npr. Fellini. Isto tako, iako detalj oka u *Andaluzijskom psu* (*Un chien andalou*, 1928) koristi kao negativan primjer (kada zagovara estetiku „kompleksne slike“), kao kanonske primjere iz filmske povijesti u knjizi izdvaja scenu sa spašavanjem psa u *Viridiani* (1961) ili prodajom posteljine u *Kradljivcima bicikala* (*Ladri di biciclette*, 1948) – dakle stilski nespojivih s idealom kadra-sekvence, odnosno kompleksne slike.

²⁵⁹ „Misliti je isto što i uspoređivati se s prošlošću“ (F. Schiller, cit. u Andersson et al.: 13). „Što se promijenilo u zadnjih sto godina? Ništa.“ (Andersson 2009: 121). Neonacizam se npr. promatra u analogiji s nacizmom – kojem je posvećen i znatan dio knjige, kao što Baumanovu analizu nacizma kao učinka racionalnosti (*Modernost i Holokaust*) koristi i u komentaru na razvoj švedskog društva u 90ima (146).

²⁶⁰ Citira npr. opis „očuđenja“ V. Šklovskog, kao jedan od teorijskih priloga u razradi ideje (vlastitog filma kao) kontra-filma.

jedne strane dominira instrumentalni racio, s analognim „strahom od ozbiljnosti i kvalitete“ u kulturi²⁶¹ – izvodi i benjaminovski zaključak o agresiji tj. fašizmu kao ishodu takvog stanja.

Anderssonove će zaključke preuzimati ostali tumači njegove poetike, legitimirajući time interpretacije njegovih filmova, što ide u prilog konstrukciji *autora* Anderssona u Švedskoj, odakle tekstovi i dolaze. Pojedina će se čitanja pozicionirati u odmaku od „ideološko-kritičkog pristupa“ (Koskinen 1998: 169)²⁶² no većina će ostajati u okviru istog, kao i u okvirima Anderssonovih teorijskih referenci (tj. njegovih tumačenja Bazina, Bubera, Baumana itd.). I pojedina proširenja interpretacija npr. Brechtovim efektom začudnosti (Brunow, Roos) eksplicitno će se upisivati u korpus Anderssonovih vlastitih autopoetiziranja tj. njegove „političke estetike“ (Brunow: 83).

Dva takva čitanja u ključu moderniteta ujedno su i najopsežnije analize Anderssonovog opusa: *San o društvu blagostanja koji se rasplinuo* (Dahlén et al.) iz 1990. te tekst koji se na taj eksplicitno nadovezuje, analiza novijeg Anderssonovog filma pod naslovom *Što se to dogodilo? O Royu Anderssonu i iskliznuću iz tračnica države blagostanja* (Brodén 2010). Metafora (ispadanja iz) tračnica (*urspårade välfärdsstaten*) može se uzeti za središnji trop obje interpretacije: osim skretanja s puta, tračnice podrazumijevaju i dvojnost moderniteta, odnosno distinkciju između modernizacije i šireg procesa moderniteta, naročito naglašene u čitanjima specifičnog, vernakularnog moderniteta švedske države blagostanja. Anderssonov su opus autori oba teksta locirali u kontekstu povijesnog trenutka u kojem se tračnice počinju odvajati, odnosno kada putanje modernizacije²⁶³ i društva blagostanja počinju percipirati kao divergentne i međusobno kontradiktorne:

„Želimo reći da postoji crvena nit koja se provlači svim Anderssonovim filmovima, a to je kritičko rasvjetljavanje švedskog društva blagostanja kao socijaldemokratskog objekta želje. Taj san o dobrom društvu može se smatrati pokušajem stvaranja zajedništva u modernom vremenu naglih transformacija i nestanka ranijih društvenih spona. Zamisao o društvu blagostanja postala je samim time prirodni referentni okvir za moderni kolektivni identitet. Anderssonovi se filmovi postavljaju u odnos prema

²⁶¹ Npr. ideologija filma kao „tvornice snova“ (*drömfabriken*), što se može čitati i kao aktiviranje kulturno kritičkog aparata Frankfurtske škole, i kao aluzija na sličan vokabular koji se počeo koristiti u recentnom marketingu švedskog filma (v. Andersson 2009: 176).

²⁶² Tekst Koskinen spomenuta je iznimka, koja se izdvaja kao jedini *close reading* koji polazi od mikroanalize pojedinog filma (čak kadra), a ne od *autora* prema filmu. U malom broju znanstvenih tekstova o Anderssonu prevladavaju oni u ključu ideološko-autorske kritike – pa je gotovo u svakom moguće naći npr. podatak da je Andersson bio dijete iz radničke klase, ali opsežniji opisi specifičnog stila i naracije novijih filmova nedostaju.

²⁶³ Kako bi to formulirao natpis s početka Chaplinovog filma *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936): "*Modern Times.*' A story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness."

raspadu tog sna idealnog zajedništva. U pozadini, riječ je o povijesnom projektu koji povezujemo s tehnologizacijom, racionalizacijom, urbanizacijom i sekularizacijom – no, istodobno, s reformama i demokracijom, socijalnom pravdom i jednakošću. [...] Za vrijeme tzv. rekordnih godina 50-ih i 60-ih, jedva da je bilo glasova o konfliktu između društva jednakosti i mita tehnokratske racionalizacije. No krajem 60-ih započelo je preispitivanje silovitih društvenih restrukturiranja i njihovih posljedica. U tom ideološkom procjepu, kada nova ljevica obilježava društvene debate, Roy Andersson istupa na javnom filmskom prostoru. Ubrzo razvija i vlastitu estetiku za predočenje jaza između socijalnog zajedništva i izolacije individue – nadrealističan slikovni jezik sa jakim stilizacijama i kontrapunktima.“ (Dahlén et al.: 33).

Citirani se tekst nadovezuje na recepciju kakvu su u pravilu imali još i rani Anderssonovi filmovi. Reprerentativnost npr. *Ljubavne priče* za navedeni povijesni trenutak isklizavanja s tračnica „švedskog moderniteta“ (Dahlén et al.: 37) provodna je nit kroz analize filma koje su ga stoga i nazivale alternativnim imenima poput *Švedska danas*, kao što ga je kasnija povijest filma ustoličila kao „dokument Švedske 70ih koji nema pandana“ (Furhamar: 309). No, s iznimkom spomenute analize (*raz*)otkrivanja (Koskinen 1998), većina je tih čitanja utemeljena samo na motivima odnosno na socioemskim figurama koje daju okvir ljubavnoj priči švedskih Romea i Julije – od lika „Julijinog“ oca prodavača frižidera,²⁶⁴ agensa materijalnog prosperiteta i alijenacije, do npr. monologa psihički labilnog djeda na temu „ovo nije zemlja za starce“.²⁶⁵

Sličnost s monologom starca iz Kubrickove *Paklene naranče* (*A Clockwork Orange*, 1971) – koji isto dijagnosticira kako to nije zemlja za starce, u sceni premlaćivanja u pothodniku – indikativan je detalj, odnosno nagovještaj smjera kretanja kasnijih Anderssonovih filmova. Kao avion u padu iz kojeg iskaču boljestojeći putnici u spomenutoj reklami za osiguranje, stilizirana mizanscena „tabloa“ u reklamnim, kratko- ili dugometražnim filmovima²⁶⁶ često će se sažeto dekodirati kao distopijska vizija ili „alegorija moderne Švedske“ (Dahlén et al.: 37). Stoga i u dva spomenuta čitanja moderniteta progresija stila Anderssonovih filmova – prema sve apstraktnijem, stiliziranijem, karikaturalnom zreлом izrazu – odgovara progresivnom isklizavanju s tračnica (sve apsurdnijeg, grotesknijeg – mogli

²⁶⁴ Moglo bi se reći da je to tipična anderssonovska figura tj. praotac svatkovića u poslovnim odijelima kao protagonista niza kasnijih reklama i ostalih filmova.

²⁶⁵ Na što mu drugi pacijent odgovara: „Gunnar! Čekaj dok dobijemo socijaldemokratsku vladu. Pa da vidiš kako će doći bolja vremena!“ (Tragikomičnost dijaloga senilnih staraca proizlazi iz činjenice da su 1970-ih socijaldemokrati već 30ak godina na vlasti.)

²⁶⁶ S amorfnom sablasnom masom smrtno blijedih naturščika, u sivilu koje nalikuje na totalitarne režime itd.

bi dodati i neuprizzorivog) moderniteta. Varijanta poetike apsurdna kulminirat će u spomenutom reklamnom filmu za socijaldemokrate na izborima 1985. *Zašto bi se brinuli jedni za druge*, koji će se stoga nazivati i „horor scenarijem neoliberalne Švedske“ (Brodén 2010: 26). U prilog tim čitanjima redovno se navode autorski istupi na temu privatizacije javnog sektora i diskurza novog individualizma, koje će Andersson navoditi kao inspiraciju tom i kasnijim filmovima.²⁶⁷

Anderssonov zreli opus stoga se upisuje u kontekst rasapa kolektiviteta i šire naracije švedskog moderniteta – dakle *Zeitgeist* okvira koji su u ranijim poglavljima opisani kao interpretativni okviri za suvremeni švedski film:

„Roy Andersson opisuje švedsko društvo blagostanja u stadiju demontiranja. [...] švedska konstrukcija društva blagostanja počivala je na ideji kolektivnog koračanja u svjetliju budućnost. Ideja modernog progressa je, međutim, dovedena u pitanje i filmovi Roya Anderssona dijelom se mogu promatrati kao odraz postmodernog stanja gdje su „velike naracije“ izgubile vjerodostojnost.“ (Brodén 2010: 37)

Tekstovi o Anderssonu, međutim, uglavnom nisu izvodili zaključke analizirajući formu njegovih filmova. Na tragu su takvih zaključka ideje o „kontrapunktalnom pripovijedanju“ i epizodičnosti (disperznost naracije koja je, kako je spomenuto, primijećena već u najranijim filmovima; v. Dahlén et al.: 34f). No osim u interpretacijama koje će u progresivnoj stilizaciji Anderssonovih filmova vidjeti refleks sve većeg socijalnog apsurdna, većina ih ne referira na žanrovski ili drukčiji filmski podtekst i općenito na postupke filmova. Moglo bi se stoga reći da se postojeća čitanja Anderssona upisuju u *Zeitgeist* okvir, iako ne poveznicom s mrežnim naracijama, niti s nekim drugim pripovjednim ili stilskim izborom.

Istodobno će Brodénovo recentnije čitanje u ključu moderniteta napraviti iskorak u odnosu na analize odraza švedskog konteksta, iščitavši kod Anderssona općenitiju „kritiku moderniteta“ (25). Brodén primjećuje da Anderssonovi kasniji filmovi nisu samo apstraktniji stilom nego i tematikom, odnosno da mračna strana moderniteta implicira i univerzalnije teme poput instrumentalnog racija, holokausta (provodna tema Anderssonovih filmova, tekstova,

²⁶⁷ Na pitanje o kritikama smjera u kojem se razvio socijaldemokratski društveni projekt, Andersson je izjavio: „I socijaldemokratska stranka i radnički pokret [*arbetarrörelsen*] radikalno su se izmijenili u 30ak godina mog aktivnog djelovanja kao filmaša. Dugo sam imao puno povjerenje u radnički pokret kao garanciju za pravедnost i solidarnost, i moja kritička podbadanja su prije svega trebala imati edukativnu funkciju. 1985. radio sam izborni film za socijaldemokrate. [...] Godinu dana ranije Švedska udruga poslodavaca (SAF) lansirala je kampanju protiv društva solidarnosti sa sloganima poput „Zaigraj na sebe“ (*Satsa på dig själv*) i bili su na najboljem putu da uspiju. Zato sam i podržao taj ideološki blok – ne samo socijaldemokrate – jer sam smatrao da brane vrijednosti protiv kojih se SAF postavio. Danas, petnaest godina kasnije, nažalost mogu utvrditi da su socijaldemokrati i sami pomogli da se provede safovska kampanja“ (v. Tapper: 70).

izložbi) itd. Brodén pri tom ističe anakronizam kao bitan moment ne samo Anderssonovog filmskog stila nego i njegovih referenci²⁶⁸ kojima se „upisuje u kanon modernizma“ (29). Stoga, iako bi prvi impuls u čitanju Anderssonovih filmova iz 2000-ih bio da ih se pripiše postmodernističkom modusu nostalgčnosti, i zbog „stava prema filmskom mediju“ – spomenutog spoja estetičke misije, ideološke kritike i humanizma – Brodén logično kategorizira Anderssona kao „specifičnog filmskog modernista“ (27).²⁶⁹

Takva poveznica s modernizmom se može navesti kao jedan od argumenata u prilog analizi filmova koja slijedi. Proširenje postojećih primjera ideološke kritike tim više ima smisla ako je riječ o poetici koja se upisuje u modernističku „političku estetiku“.²⁷⁰ Da bi drugi dio te sintagme valjalo razraditi govori i ranije izvedeni zaključak da se većina Anderssonove knjige, kao i drugih političkih refleksija, ne bavi filmskom formom. Nadalje, u Anderssonovom se slučaju čini dodatno zanimljivo istraživati van autorovih komentara (ili ih koristiti tek kao odskočnu dasku za razmišljanje o filmovima) zbog dojma da su Anderssonove slike potencijalno „kompleksnije“ od njihovih sporadičnih obrada u Anderssonovim tekstovima – koji se i sami, kao i ostale dimenzije njegovog rada, stalno vraćaju na vizualne kodove, posebno statičnu fotografiju i slikarstvo.²⁷¹ Obrnuto čitanje odnosa teksta i Anderssonovih filmskih slika može krenuti i od npr. činjenice da su Anderssonova zadnja dva dugometražna filma ekranizacija (ako ičeg onda) poezije.

²⁶⁸ Andersson u svojoj knjizi i drugdje nadovezuje svoj rad uglavnom na filmaše poput Fellinija ili Buñuela, odnosno na Pounda, Becketta i druge kanonske moderniste (v. Brodén 2010: 29f).

²⁶⁹ „No dok Andersson istovremeno prikazuje društvo u stadiju degradacije, njegovim se filmovima provlači egzistencijalna dimenzija koja ne odgovara tezi da je želja za velikim vizijama ishlapila“ (Brodén 2010: 37). Za usporedivu razliku između nostalgčnog modusa postmoderne i drugih oblika nostalgije u suvremenom filmu v. Gilić 2000a.

²⁷⁰ V. npr. tekst Comolija i Narbonija *Cinema/Ideology/Criticism* (1969.), dokument onodobnog „političkog“, odnosno klasičnu definiciju ideološki (kao formalno) subverzivnog filma.

²⁷¹ Primat vizualnog u Anderssonovom opusu takav je da bi se moglo prozaično reći da razmišlja u (statičnim) slikama: osim njegovih filmova (i dvije knjige u kojima skoro da dominiraju fotografije i slike) i dokumentarni filmovi (i tekstovi) koji opisuju proces nastanka filmova koriste analogije sa slikanjem. Npr., započeo je zadnja dva igrana filma bez scenarija u klasičnom smislu, snimanjem jednog kadra tj. konstrukcijom prizora „kao slike“ (*som en tavla*), koja onda evocira drugu, narativno nepovezanu. Zatim, opisuje kadrove (suradnicima) crtajući, s brojnim repeticijama kako dodaje detalje u složene mizanscene, često koristeći naslikane pozadine, s rezultatom vrlo statičnog kadra koji se opisuje i kao *tableau vivant* itd.; v. dokumentarac *Sutra je novi dan*; Brodén 2010: 28.

5.3. Tabloi i filmovi

5.3.1. Gradovi od tabloa: o naraciji

...

Beloved be the one who works daily, nightly, hourly,
the one who sweats from pain or shame,
that one who goes, ordered by his hands, to the movies,
the one who pays with what he lacks,
the one who sleeps on his back,
the one who no longer recalls his childhood; beloved be
the bald one without a hat,
the just one without thorns,
the thief without roses,
the one who wears a watch and has seen God,
the one who has one honor and doesn't fail!

Beloved be the child, who falls and still cries,
and the man who has fallen and no longer cries!

Aie so much! Aie of so little! Aie for them!

... (Traspies entre dos estrellas, engl. prijevod *Stumble between two stars*, Cesar Vallejo)

Svijet je predivan (Härlig är jorden, 1991) na popisu je deset najvažnijih kratkih filmova Clermont-Ferrand festivala, a nastao je kao dio omnibusa *90-te u 90 minuta (90 minuter 90tal, 2000)*, projekta čija je ideja bila da se registriraju relevantne promjene u švedskom društvu i kinematografiji u 90-ima. Razdragani naslov, preuzet iz popularnog švedskog psalma, ironičan je komentar na sadržaj filma koji u petnaest tabloa prikazuje jedan dan u životu suvremenog svatkovića. U svakom od tih kadrova-sekvenci, protagonist ("Ja sam agent za nekretnine. I oni moraju postojati.") neprirodno blijedog lica obraća se statičnoj kameri iz svoje kade, iz kreveta, s posla itd., i monotonim glasom priča o sebi stilom udžbenika za prvi stupanj stranog jezika ("Ovo je moj auto. Ja mislim da je dobar.", "Ovo je moj brat.", "Mnogi bi htjeli ovakav stan. Naročito mladi ljudi. Ali oni nemaju novaca. Ako nemaš novaca, ne možeš imati stan."). Dojam grotesknog pojačavaju karikaturalne obrade svakodnevnih rituala, s čestim neoznačenim klizanjem u nadrealno (npr. scena u kojoj otac daje tetovirati sinu natpis VOLVO u obliku sponzorske znojnice na čelu; mali potencijalni Björn Borg mirno sjedi s reketom dok tata objašnjava kameri kako sin ima talent), a još

mračniji okvir crnohumornom moralitetu daje prizor genocida u švedskom predgrađu iz prvog kadra.²⁷²

Sličan je izraz vidljiv i u Anderssonovom ranijem kratkometražnom filmu, *Nešto se dogodilo* (*Någonting har hänt*, 1987). Film je započet po narudžbi socijalno-zdravstvene službe i trebao se prikazivati u švedskim školama u svrhu edukacije o AIDS-u. No faktografija koju izgovara nevidljivi narator i koja zvuči kao da je preuzeta iz brošure o AIDS-u (o pojavi nove spolno prenosive bolesti, rizičnim skupinama i sl.) u kontrapunktu je sa sadržajem prvih kadrova koji prate izolaciju zaraženog protagonista. I tabloi koji slijede prikazuju, umjesto medicinskih, socijalne patologije koje prate epidemije novih zaraznih bolesti, poput stigmatizacije bolesnih, moralne panike i drugih nehumanosti kao uobičajenih nuspojava raznih izvanrednih stanja.²⁷³ Na stranicama švedske televizije (SVT) može se naći zabavna arhivska snimka intervjua sa službenikom naručiteljske institucije koji objašnjava zašto Anderssonov film ne može proći kao obrazovni materijal u školama.

Oba su kratka filma primjeri stila koji će se najčešće opisivati u terminima „tabloa“, odnosno čiji kadrovi-sekvence djeluju kao preslika stila iz ranije opisanih reklama, a slično će epizodično strukturiranje priče nizanjem takvih „tabloa“ ili „kompleksnih slika“ preuzeti u sljedeća dva dugometražna filma. No *Pjesme s drugog kata* i *Ti što živiš* – poput reklame za socijaldemokrate i *Nešto se dogodilo* – ne povezuju mozaik vinjeta jednim (ili parom) protagonista, već se njihove priče mogu usporediti s konvencijama mrežnih naracija.²⁷⁴

Rad na *Pjesmama s drugog kata* započeo je dvadesetak godina prije premijere filma, s Anderssonovom idejom da ekranizira pjesmu C. Valleja citiranu u epigrafu ovom poglavlju. Početna zamisao da to bude dokumentarac o ljudima koji se ne mogu sjetiti svog djetinjstva i drugih poniženih i uvrijeđenih iz Vallejove pjesme razvila se u ideju da to bude fikcija u središtu koje će biti pjesnik. Kroz godine Andersson razrađuje i tu ideju u konačan film bez protagonista, klasične radnje, mozaik situacija iz života kaleidoskopa likova kojima se slobodno i eliptično interpretiraju fragmenti Vallejove pjesme. Film nije imao scenarij, već se ukupno 46 tabloa razvijalo oko prve snimljene slike (na koju će se nadovezivati ostali tabloi

²⁷² U zadnjem kadru filma svatkovića progoni noćna mora kojom se evocira genocidni prizor iz prvog kadra. Za tu dvominutnu stilizaciju scene iz koncentracijskog logora zna se reći da je najteži prizor u modernom švedskom filmu (Brodén 2010: 23).

²⁷³ Takva je i npr. scena liječničkog konzilija čiji hijerarhijski najviši u lancu u prednjem planu nesuvislo udaraju kugle na biljarskom stolu, izgovarajući homofobne floskule o porijeklu HIV-a. Među kulturno-specifičnim tabloima (koji će se čitati kao aluzije na švedsko društvo) prikaz je demistifikacije seksualnosti na satu razredne nastave, gdje razred djevojčica uči koristiti prezervative na napravama koje kao da su izrađene na satu tehničkog odgoja, dok učiteljica mehaničkim govorom i gestama rasvjetljava mistiku ljubavnog odnosa.

²⁷⁴ Bordwell je, recenzirajući *Ti što živiš*, nazivao film primjerom „labave mrežne naracije“ (*loose network narrative*) (Bordwell 2009), a i *Pjesme s drugog kata* uspoređivane su s primjerima mrežne naracije – *Kratkim rezovima*, *Magnoliom*, *Ako se okrenem* itd. (Wiberg: 291)

koji će slijediti ili joj prethoditi u filmu, granajući se u brojne „priče“). U toj prvoj sceni u kafiću taksist tj. brat pjesnika²⁷⁵ susreće oca koji je upravo podmetnuo požar u svojoj trgovini namještaja da bi prevario osiguranje. Otac (Kalle) protagonist je jedne od priča koju je moguće rekonstruirati iz više tabloa: u posjeti u bolnici prigovara sinu što je poludio pišući poeziju i što nikad neće započeti svoj posao ("*ako želiš nešto postići, reci to jasno*"), u spavaćoj sobi pokušava razgovarati s distanciranom suprugom, na EXPO-u 2000 dogovara novi posao s raspelima, na željezničkom kolodvoru sreće duha pokojnog prijatelja Svena kojem je ostao dužan novce itd.²⁷⁶ Pojavivši se u najvećem broju kadrova, Kalle dolazi najbliže ulozi glavnog lika *Pjesama*, no takvu funkciju podriva pikaresknost Kalleove priče, odnosno dojam da je ona prije svega katalizator za uvođenje novih slika grada. Kao svatković Kalle i zaključuje film, pojavljujući se i u zadnjem tablou gdje – nalik na prizor iz *Svete planine (La Montaña Sagrada, 1973)* A. Jodorowskog – zavatlava neisplativa raspela na duhove vlastite i kolektivne povijesti koje ga progone (na Svena, kao i žrtve Drugog svjetskog rata i druge sablasti koje lutaju gradom skupa sa smrtnicima).

Parodija alegorijske, milenijski apokaliptične vizije grada – u kojem je prometna gužva dovela do sveopće nepomičnosti – reflektira se i u nizu drugih tabloa, labavo ili nikako povezanih sa pričom Kallea.²⁷⁷ Među još desetak svatkovića „protagonista“ u središtu su zbivanja više tabloa i likovi Lassea (otpušteni činovnik), Uffea (poduzetnik na EXPO-u) ili Pellea. Pelle je menadžer srednjeg ranga kojeg u prvom tablou filma vidimo u sauni dok razgovara sa solarijem (iz kojeg vire stopala „neprikazivog“ menadžera nad menadžerima; asocijaciji na Boga u prilog ide i svjetlo koje bliješti iz solarija, u kontrastu s inače jednolično osvjetljenim prostorima Anderssonovih kadrova) i iz kojeg izlaze izjave koje zvuče kao zen-misli ili citati iz Sun Tzuovog *Umijeća ratovanja* iz čega Pelle pokušava dešifrirati upute o rezanju broja zaposlenika. Sljedeći se put Pelle javlja u vinjeti uredskog hodnika niz koji vuče podređenog (Lasse) koji mu se uhvatio za nogu jer je dobio otkaz nakon trideset godina službe (v. sliku 6), a zaključno ga vidimo na sceni u aerodromu (v. sliku 3), u beskrajnom nizu poduzetnika koji bježe iz grada na odmor izvodeći križni put do šaltera, odnosno gurajući višemeterske naslage prtljage i golf opreme i bodreći se međusobno predviđanjima skorog

²⁷⁵ U završnoj je varijanti filma pjesnik neka vrsta praznog središta filma – sveden na jednog u mnoštvu protagonista, nijem je i leži katatonično u ludnici jer mu je cervantesovsko-flaubertovsko čitanje pomutilo mozak.

²⁷⁶ Lars Nordh (kojeg su spazili dok je kupovao u IKEA-i, tipično za Anderssonov izbor glumaca po fizionomiji) jedan je od naturščika koji su postali dio ikonografije Anderssonovog filma, utjelovljujući tipske likove u više filmova (Nordh je npr. slično škrt *pater familias* i generator floskula u reklamama za Arla mliječne proizvode).

²⁷⁷ Od 46 kadrova, Kalle se pojavljuje u njih trinaest, sin taksist u devet, a ostali „protagonisti“ u šest ili manje tabloa. No Kalle i njegov sin (koje ni ne vidimo u prvih 15 minuta filma), funkcioniraju više kao spojnice kolaža slika tj. često se čini da nije ni važno da li je Pelle, Kalle ili neki dr. lik taj koji uvodi sljedeći sliku.

kraja recesije. U spomeutim kadrovima koji slažu njegovu „priču“, Pellea prepoznajemo po palicama za golf – poput nekog sveca, kao što i druge likove iz bezlične mase sablasnih likova izdvaja takva parodijska ikonografija. Film inače vrvi aluzijama na arhetipske motive, a po kršćanskoj simbolici predvodi Kalle koji doslovno šeće s upakiranim raspelom po gradu i čije „došašće“ tj. prvu pojavu u filmu prati nemotivirano zborno pjevanje cijelog vagona podzemne željeznice (tj. cijelog grada, budući da svi pjevaju i na početku sljedeće scene u kafiću).

Miješanje banalnog i nadrealnog kakvo vidimo u tim kadrovima u vagonu i na aerodromu u različitim će se omjerima javljati i u drugim tabloima filma: stilizacija cijelog filma ostavlja „snoviti“ dojam rubno realističnog, a i česte su i nemotivirane pojave eksplicitnije fantastike – posebno u uprizorenjima ekonomske krize kao jedne od provodnih tema filma. Ilustrativni su primjeri povorka brokera-flagelanata (žrtva za rast cijena dionica) koja prolazi gradom, prizor sastanka „na vrhu“ ekonomskih stručnjaka koji gledaju u staklenu kuglu,²⁷⁸ kao i onaj sa žrtvovanjem djevice-odlikašice tj. prinošenjem žrtve recesiji pred publikom kraljevske obitelji, vlade, crkve, kao i drugih reprezentanata društvenog aparata.²⁷⁹ Kaleidoskop grada čine i kuhinje, spavaće sobe i drugi privatni prostori koji često sablasno nalikuju jedni drugima i u kojima se odražavaju i suptilniji učinci instrumentalnog mišljenja. Među njima je i banalnost komunikacije – koja se i ovom filmu svodi uglavnom na monologe i to formulaične (osim stiha Vallejove pjesme, većinom se ponavljaju ustaljene fraze poput „Sve ima svoje vrijeme“).

Zato Anderssonove *Pjesme s drugog kata*, kao i sljedeći film *Ti što živiš* na više načina podsjećaju na konvencije mrežnih naracija: po provodnim temama (recesija, disfunkcionalni odnosi) koje povezuju više protagonista, odnosno njihove uglavnom razdvojene priče koje veže i zajednički prostor grada. No istovremeno se za Anderssonove filmove može reći i da izgledaju kao statična, sablasna preslika premreženih gradskih priča.

Uz činjenicu da likovi djeluju kao *unheimlich* lutke ili voštane figure (s bijelim maskama i reduciranim pokretima tijela), statičnost je upadljivo obilježje kako ukupnog sadržaja kadra, tako i kamere (u filmu se pomiče svega dva puta). Na narativnoj razini statičnost se postiže zamjenom radnji slikama ili „situacijama“ čiji se sižejni slijed čini štoviše

²⁷⁸ Andersson u jednom intervjuu opisuje svoju fascinaciju vezom *New Age*-a i makroekonomije tj. proizvoljnošću suvremenih ekonomskih špekulacija zbog koje treba pribjeći okultizmu, kristalnim kuglama, flagelaciji i slično (cit. u Tapper: 71). Ruku pod ruku s karikaturom iracionalnosti ekonomije, ide i navodna nedostupnost tih procesa „običnim ljudima“ (npr. tablo u filmu u kojem činovnik pripisuje recesiju „hirovitoj Sudbini“ i objašnjava supruzi kako nije na njima da razumiju zašto je tome tako).

²⁷⁹ Andersson u pravilu snima u studiju, ova je scena jedna od rijetkih snimljenih u eksterijeru (u ništa manje kompleksnoj izvedbi tj. sa nešto više od 1000 statista).

proizvoljan (tipski likovi se ne usložnjavaju pa se i kronologija epizoda čini zamjenjivom). Dojam sinkronije postiže se i ponavljanjem (npr. sablasno sličnih interijera) čime se podcrtava prostorna i narativna dezorijentacija: iako je iz paralela jasno da je riječ o jednom gradu (u kojem je promet stao, kojim šetaju flagelanti itd.), njegova panoramska slika tj. vremenske i prostorne koordinate su nejasne. Primjerice, umjesto paralela i kontrasta (u mizansceni itd., tipično u mrežnim naracijama), odnosno jasnom orijentacijom među različitim pričama, ovdje se dezorijentacija podcrtava i ponavljanjem (sablasno sličnih interijera, cirkulirajućih fraza itd.). Sliku bezvremenskog grada pojačavaju i druge sugestije neproticanja vremena – poput nedefiniranog trajanja priče, kao i anakronične mizanscene (koja kombinira ikonografiju kraja tisućljeća s onom iz 1920-tih i 1970-ih).²⁸⁰ Drugim riječima, umjesto razvijanja nekolicine simultanih „priča iz velegrada“ oko manjeg broja prepoznatljivih protagonista (tipičnog za mrežne naracije), ovaj film stvara drukčiju sliku grada. Mnoštvo svatkovića, fragmentarnost odnosno izražena autonomija pojedinačnih kadrova tj. „kompleksnih slika“, zajedno s prostorno-vremenskom dezorijentacijom doprinosi dojmu parataktičkog nizanja slika tj. potencijalno beskonačnog poliptiha grada. A takva parataktička struktura odgovara i inicijalnoj vezi s poezijom kao predloškom filma.

Stilom kao i strukturom premreženih gradskih priča, film *Ti koji živiš* – kao drugi dio najavljenih trilogije – blizak je *Pjesmama*. I u ovom slučaju Andersson započinje film bez scenarija, snimanjem prvog tabloa (kadar s tramvajem nazvanim Leta) inspiriranog citatom iz Goetheovih *Rimskih elegija* o Leti, rijeci zaborava koja vreba smrtnike. I ovdje kadrovi-sekvence formiraju mrežu gradskih priča koju s *Pjesmama* povezuje slična kaleidoskopska tipologija likova i situacija.²⁸¹ No, za razliku od mitološkog zahvata *Pjesama* (gdje je Kalle Svatković šetao gradom s križem i čija je alegorijska vizija zahvaćala ekonomiju, kolektivno sjećanje, kao i refleksije tih makro- na mikrorazine svakodnevice) perspektiva je prizemnija, pa se i provodne teme poput ekonomske recesije i zaborava provlače isključivo kroz mrežu „malih“ priča. Za razliku od totalne vizije *Pjesama*, stanje grada u *Ti što živiš* djeluje zato kao rezignirani nastavak života: kraj svijeta se nije desio (kao ni kraj recesije), ljudi su nastavili živjeti svoju grotesknu svakodnevicu (i glavna cirkulirajuća fraza je „Sutra je novi dan“) što

²⁸⁰ Moglo bi se govoriti o apstraktnom kronotopu, gdje su jedini vremenski orijentiri fraze poput „nisam te vidio sto godina“ (koju u zadnjoj sceni govori Uffe Kalleu – od njihovog ranijeg susreta u sredini filma moglo je proći od nekoliko dana do beskonačnosti.) Dojam nekronološkog vremena pojačava se premrežavanjem s pričama iz prošlosti – jedan od tabloa je npr. rekonstrukcija dokumentarne fotografije iz II svj. rata.

²⁸¹ Činovnici, menadžeri, imigranti frizeri, postava gala večere, razni bendovi (gotičari, penzioneri koji sviranjem limene glazbe pokušavaju popraviti frizeri, postava gala večere, razni bendovi (gotičari, penzioneri koji sviranjem limene glazbe pokušavaju popraviti prihode poslije kraha investicijskih fondova itd.) Pojedine priče u *Ti što živiš* ipak je lakše identificirati nego u *Pjesmama* – pa se film čini bliži konvencionalnijim mrežnim naracijama od „poliptiha“ kompleksnih slika u *Pjesmama* (iznimke su „ubačeni“ kadrovi šaltera na stanici podzemne željeznice ili ureda u kojem se ne zna tko je zvao Holgera – koji se ne vežu ni za jednu od priča).

može prekinuti jedino katastrofa, evocirana u zadnjem kadru zračnog napada. Moguće i iz tog razloga, u filmu se klizanje u fantastiku rjeđe javlja i jasnije označava nego u *Pjesmama*.²⁸² Kao iznimku bi se moglo navesti česta (i narativno nemotivirana) ispovijedanja likova kameri – poput parodije žanra mjuzikla u npr. prvom kadru (tužaljka nesuđene motoristice u parku).

Tu, kao i drugdje u filmu (u kojem veći broj likova svira neki instrument) glazba s vidljivim izvorom u jednom kadru zna povezivati scene, a osim takvih poveznica, češće no u *Pjesmama* javljaju se i prostorne. Prostorna orijentacija koja se postiže kontinuiranom montažom mjestimično odmiče film od izrazitije „naracije u tabloima“ *Pjesama* (a u filmu ima i nešto više pratećih vožnji). Takav je i antologijski prizor „putujuće kuće“,²⁸³ odnosno sekvenca sna tinejdžerice kojoj se nakon flerta ne javlja gitarist gotičarskog benda i čiji su bajkoviti snovi o sretnom ishodu te priče prikazani u dva kadra. U sceni nalik na ilustracije iz ženskih časopisa iz 50-ih, imaginarni par idilično zaplovi na bračno putovanje zajedno sa svojim novo opremljenim domom, kućom koja se kreće po tračnicama i koju ispraća ushićena masa promatrača (diveći se sretnoj mladenki, stanu i gotičaru koji sjedi na prozoru i svira). Za razliku od *Pjesama*, *Ti što živiš* završava i još jednom poveznicom među pričama, odnosno postupkom svojstvenim mrežnim naracijama – panoramom grada viđenom iz aviona, točnije eskadrilom koja nadlijeće grad.²⁸⁴

Specifična sveobuhvatna vizura tog kadra u *Ti što živiš* istovremeno ilustrira neke od spomenutih temelja autorove poetike. Avioni izgledaju kao bombarderi iz Drugog svjetskog rata i u jednom, vrlo dugom kadru, lete iznad makete grada²⁸⁵ koja djeluje istodobno artificijelno i sablasno nalik nekom nedefiniranom velegradu. Snovitost prizora rezultat je i kadra najave s početka filma u kojem svoju noćnu moru zračnog napada prepričava jedan od svatkovića filma. Tim narativnim okvirom *Ti što živiš* stoga ilustrira kako anderssonovsko ispreplitanje imaginarnog i zbiljskog, tako i sklonost anakronizmu (stilskom, kojem odgovara i preokupacija sadašnjošću nastanjenom sablastima prošlosti).

²⁸² Sekvencama sna (bračnog putovanja, kao i suđenja i smaknuća građevinskog radnika koji je razbio antikno porculansko posuđe) prethode kadrovi najave.

²⁸³ Koju se često zna izdvajati kao najupečatljiviji kadar u filmu, čak ju se upisuje u anale pokretne slike (npr. Ajanović 2010). Andersson ga sam opisuje kao najkompliciraniji kadar koji je ikada snimio (i, u karakteristično neskromnoj izjavi, predviđa da će biti i jedan od najljepših uopće u povijesti filma), za koji su izgradili scenografiju višeetažne zgrade koja vozi tračnicama; v. dokumentarac o snimanju tog filma, *Sutra je novi dan* (*Det är en dag imorgon också*, 2011).

²⁸⁴ I čiji se dolazak nagovijestio zaustavljanjem radnji (i pogledima likova u zrak) u prethodnim kadrovima, čime se podcrtava simultanost premreženih priča.

²⁸⁵ U dokumentarcu *Sutra je novi dan* koji je pratio snimanje filma prikazuje se frustracija suradnika Anderssonovom bezkompromisnošću, odnosno negodovanje dok grade minucioznu maketu grada za taj jedan jedini kadar (i to panoramski let aviona – u visini oblaka).

5.3.2. „Tablo“

„Naravno [...] da je film pokret. Radnici i fabrika su slučajnost, a izlazak je suština. Naslovi Limijerovih filmova sastoje se od glagolskih imenica“ (Stojanović 1998: 38)

„Limijer [je], u stvari, bio slikar“²⁸⁶ (Godard, cit. u Omon et al.: 32)

„Sinoć sam bio u Kraljevstvu Senki...“ (Maksim Gorki, nakon prvog susreta s Lumièreovim filmom 1896. godine; cit. u Michelson: 49).

„Film, tu spektralnu formu, sablasno će progoniti fotografija.“²⁸⁷ Rečenica iz knjige *Filosofska igračka* A. Michelson asocira na Anderssonove filmove, prije svega zato što je među „sablastima“ u njegovim filmovima najupečatljivija ona nepokretne slike.²⁸⁸ Jer, kako se na nebrojeno mjesta može pročitati, još od početaka medija jasno je „da je film pokret“ (Stojanović 1998: 38).

Razna čitanja vežu Anderssonove filmove za statičnu sliku – fotografiju i najčešće slikarstvo. Među poveznicama s fotografijom je i izjava vodstva festivala u Cannesu 2000. da je *Pjesmama s drugog kata* mjesto na festivalu fotografije, a ne na filmskom festivalu (cit. u Göransson: 105). Isto tako, asocijacije na slikarstvo (od Breugela, do Dixea, Ensora itd.) u

²⁸⁶ Navedeno u poglavlju *Estetike filma* J. Aumonta et al., posvećenom dubinskoj oštini, s objašnjenjem: „sa stanovišta estetike, takva gotovo ujednačena oština slike, bez obzira na udaljenost predmeta, nije nevažna i omogućava poređenje između prvih filmova i njihovih likovnih predaka.“ (Omon et al: 32)

²⁸⁷ (Michelson: 57). Citat je iz eseja *Umetnost pokretnih senki* posvećenog dijalektici fotografije i filma tj. pokretnih i nepokretnih slika od vremena predfilmskih fenomena, Claireovog *Pariza koji spava* (*Paris qui dort*, 1924.) pa sve do filmova Vertova i Keatona, odnosno Deren, Markera ili Godarda.

²⁸⁸ *Sablast* (*spectre*) je koncept koji je zbog široke upotrebe M. Jay nazvao glavnim tropom (*master-trope*) teorije u 90-ima (Collins and Jervis: 1). Ovdje, uz spomenuti Freudov opis pojma *Unheimlich*, treba dodati i čitanje Michelson (u eseju o sablasti statične fotografije koja prati povijest filma – tj. „živićih fotografija“): „Promatrati kako se film kreće između zaustavljene sličice i pokreta znači ponovo proživeti generativni trenutak filma, njegovo otvaranje smene paradigme. Da bismo shvatili uznemirenje tog trenutka, moramo donekle uzeti u obzir 'spektralno' svojstvo filma u punom značenju tog termina. Sablasno, nematerijalno, nestvarno, spektralno se definiše i kao ono što je proizvedeno dejstvom svetlosti na oko ili drugi osjetljivi medijum. Izvedeno i iz pojma objekta ili izvora užasa ili greške, takođe je u vezi sa sablašću. To može biti nestvaran predmet razmišljanja, fantom mozga, priviđenje ili pak slablašna senka i imitacija nečega. A za Epikurovu školu, sablast je bila slika ili privid za koji se pretpostavlja da emanira iz telesnih stvari, ono što saleće dušu kada bi trebalo da počiva. Simulakrumsko, što se iznova javlja, uvek uznemirava. [...]“ (Michelson: 50). S obzirom na potisnuti materijal prošlosti koji proganja Anderssonove likove i gradove, treba dodati i uobičajenije uporabe pojma u suvremenoj teoriji: „Sablast utjelovljuje ono što izmiče (simbolički strukturiranoj) stvarnosti“ (Žižek 1994: 27), odnosno, iz prologa *Sablasti Marxa*: „Ako se spremam nadugo govoriti o fantomima, nasljeđu i generacijama, o generacijama fantoma, odnosno o stanovitim *drugima* koji nisu prisutni, ni trenutno živi, ni nama, ni u nama, ni izvan nas, to je u ime pravde. [...] Bez te *ne-suvremenosti žive sadašnjosti* sa sobom, bez onog što je trajno remeti [...] kakav bi smisao imalo postavljanje pitanja 'kamo', 'kamo sutra?' ('*whither?*').“ (Derrida: 9).

pravilu su među prvim intertekstualnim poveznicama, Anderssonovim i drugim, u govoru o njegovim filmovima.²⁸⁹

Najčešći opisni termin za stil Anderssonovih filmova je ipak „tablo“ (Andersson cit. u Tapper: 72; Weman: 23, Ode: 3, Ajanović: 2010 itd.). Pojam se samo mjestimično pojašnjava i preciznije definira, i to kao stil „koji je navodno ispao iz mode već ranih 1910-ih: tablo-stil pred-klasičnog filma“ (Holmberg: 18).

Naracija u jednoj slici i intermedijalnost²⁹⁰ opća su mjesta opisa tabloa kao scene ili sekvence snimljene u jednom kadru, statičnom kamerom, u obuhvatnim širim planovima i s ravnomjernim osvjetljenjem. Riječ je, dakle, o kadru-sceni ili sekvenci koja obuhvaća zaokruženo zbivanje i prikazuje ga u cijelosti i bez analize prizora (tzv. „naracija u tabloima“; Turković 1998. i 2003b; v. Peterlić 1990: 609).²⁹¹ Isto tako, tablo – kao karakteristično „primitivna“ ili rano filmska forma – podrazumijeva i rezidue drugih umjetnosti, odnosno poveznice sa slikarstvom, stripom i posebno kazalištem.²⁹²

Kako se Anderssonov stil opisivao i pojmovima poput *tableau vivant*,²⁹³ a i upotreba „tablo“ kovanica u kontekstu Anderssonovih filmova uglavnom je neodređena, zanimljivo je dodati da tablo (od franc. *tableau* tj „slika“) i u drugim medijima ima slične konotacije. Tablo fotografija – „narativna, inscenirana fotografija“ (Campany 2007: 14f), ona koja pokušava ispričati „priču“ u jednoj slici, sažeti dijakroniju filmske naracije u sinkroniju zamrznute slike (v. Campany 2008: 143f) – podrazumijeva osim toga i hibridnost umjetničkih kodova (v. i Peucker 1995). Među konotacijama su teatralnost (inscenacija, poziranje, kostimi), odnosno citiranje prepoznatljivih scena iz repertoara vizualne kulture, posebno filma.²⁹⁴ *Tableaux*

²⁸⁹ Osim metafora poput „galerije slika“ koje će se javljati u recenzijama filmova, jedan će autor magisterija o Anderssonu argumentirati svoju metodu analize Anderssonovih filmova isključivo kao zamrznutih kadrova zaključkom da je taj stil ionako na rubu nepokretne slike (Lundström: 13).

²⁹⁰ I prije vala promišljanja ranog filma u intermedijalnim terminima (*filma atrakcije*), primitivnom se stilu standardno pripisivala veza s kazalištem, ali i drugim medijima poput stripa, razglednica itd. (v. npr. Burch 1986: 486f).

²⁹¹ Opširniju definiciju iz *Filmske enciklopedije* vrijedi citirati zbog kasnijih poveznica s *tabloom*: „u ranomu nij. filmu dijelovi filma što su se smjenjivali poput činova u kazalištu: snimani u jednom kadru, predočavajući zaokruženo zbivanje – frontalno, s podalje, statične točke promatranja, u jednom ambijentu; riječ je o svojevrsnim scenama odn. čak i složenijim sekvencama (kadar-scena; kadar-sekvencu). Prve film. naracije odvijale su se upravo s pomoću niza takvih 'slika', a montaža se sastojala od njihova meh. povezivanja [...]“ (Peterlić 1990: 609).

²⁹² Tradicionalno s negativnim konotacijama, kao u omraženom pojmu „kazališnog filma“. V. esej *Kazalište i film* S. Sontag iz 1966., njen kritički komentar teorija (Kracauer, Panofskog itd.) koje su filmsko definirale u opreci prema kazališnoj estetici (Sontag 2006: 79f).

²⁹³ V. Brodén 2010: 29. Jedan tablo i jest inscenacija prizora s fotografije iz Drugog svjetskog rata, dakle *tableau vivant* čiji je predložak fotografija (i koji prvih nekoliko sekundi u filmu i djeluje kao zamrznuti kadar).

²⁹⁴ U knjizi *Photography and Cinema* interakcija dva medija ilustrira se na primjerima tablo fotografija (od kojih neke izrazito podsjećaju na Anderssonove kadrove): „Fotografije P-L. diCorcie (v. sliku 2), H. Starkey and G. Crewdsona (v. sliku 1) konstruiraju hibridne vizualne tablo citiranjem raznih izvora. Reference su im rijetko eksplicitne, prije bi se moglo reći da se naslanjaju na podtekst popularne kulture, suvremenih medija kao i slika

vivants – kao „žive“ rekonstrukcije slikarskih platna (poput onih u Godardovom filmu) tu su simulaciju drugog medija, anakronizam, kao i granično stanje između kretanja i statičnosti izrazili u najslikovitijem (ili najživopisnijem) obliku.²⁹⁵

Nešto pred-filmsko vraća se (kao nefilmsko), nešto nepomično zamjenjuje pokret, priču, nešto živo glumi da je neživo, novi medij želi biti stariji – tablo je nešto sablasno u umjetnosti odnosno njenoj teoriji na razinama koje je ovdje moguće samo natuknuti. Kao primitivna, avangardna ili drukčija „drugost“ tabloa u povijesti filma provlačit će se u raznim artikulacijama i teorijom filma. Njen je najpoznatiji opis vjerojatno spomenuta Burcheva opreka „primitivnog“ prema „institucionalnom modusu reprezentacije“ (PMR i IMR), no i druge teorijske tradicije tj. tekstovi koji će se ranim filmom baviti tek usputno polaziti će od usporedivih ideja. I tekst Stephena Heatha *Narrative Space* navodi i razrađuje Burchov argument: „Kao što je opće poznato, *tablo* prostor ranog filma nepodnošljiv je u svojoj fiksiranosti (*fixity*) pa ga treba razbiti, rastaviti, da bi se moglo postići jedinstvo radnje, prostora i pogleda“ (Heath: 78). Na to se Heath nadovezuje – tipično za širenje argumenta na širu estetiku dugog kadra – i citirajući Bazina tj. zaključkom: „Film radi sa gubitkom, gubitkom nastalim rezom, diskontinuitetom, odsutnošću koje je strukturalna. [...] Dugi kadar, kadar-sekvenca, s dubinskom mizanscenom funkcionira stoga kao utopija u ovom kontekstu, kao ideal [...] bez predrasuda – drugim riječima, bez filma“ (Heath: 83).

Srodni se zaključci mogu naći i u pristupima manje naklonjenim interpretacijama, poput spomenutih Bordwellovih refleksija o povijesti filmskog stila, koji nalazi neke od najizvornijih primjena dubine u posljednjih trideset godina [u] namjerno arhaičnim strategijama“ (Bordwell 2005: 315-316). Iz tih arhaizama štoviše iščitava i alternativu dominantu²⁹⁶ „današnjeg stila glavne struje“ (311f). Dvije takve tendencije nalazi u

iz prošlosti. Očita je želja za konstruiranjem socijalnog konteksta, ali u kombinaciji realizma i artificijelnosti, sadašnjost se otkriva kao zbroj akumuliranih prošlih iskustava“ (Campany 2008: 14).

²⁹⁵ Opisujući *tableoe* kroz povijest, kao i povijest upisivanja nelagode u takve prizore, B. Peucker zaključuje: „Tableau vivant, kao inscenacija slikarstva [...] unosi živuće tijelo u sliku, smanjujući koliko god je to moguće distancu između označitelja i označenog [...] Na taj način, tableau vivant računa sa dva povezana učinka odnosno značenja nelagode (*uncanny effects*): na zamrzavanje pokreta – dakle na smrt – ljudskog tijela, kao i na utjelovljenje, odnosno oživljavanje nepokretne slike. Razumljivo je stoga da Goetheov pripovjedač komentira osjećaj nelagode koji tableaux vivants izazivaju u gledateljima: 'Likovi su se do te mjere podudarali s originalnima, boje su bile tako dobro odabrane, osvjetljenje tako umjetnički napravljeno, da vam se činilo kao da ste preneseni u drugi svijet, i jedino što je uznemiravalo bila je neka vrst nelagode proizvedena prisustvom živih likova umjesto naslikanih“ (Peucker: 112).

²⁹⁶ „Teleobjektivi za živopisne krajolike, za promet i gradsku vrevu, za kaskaderske točke, za potjere, za subjektivni kadar udaljenih događanja, za umetnuti krupni plan ruku ili nekoga drugog detalja; širokokutni objektivi za scene dijaloga u interijerima, postavljene s umjerenom dubinom i često s preoštravanjem; kamera koja uranja u vrevu i kruži oko središnjih elemenata da bi odredila dubinu; a sve zajedno na okupu drži brza montaža – ako postoji suvremena profesionalna norma 35 mm komercijalnoga filmskog stila širom svijeta, vjerojatno je to ova sinteza“. Među kritičkim komentarima na dominantu dalje navodi zaključak koji podsjeća na

suvremenim inkarnacijama tabloa („nova-tablo slika“),²⁹⁷ kao i u izraženim uporabama dubinske mizanscene.²⁹⁸ U oba slučaja, takvim se stilskim izborima pripisuje isti efekt odmaka od dominante, i konkretnije, efekt dedramatiziranog kadra ili naracije (317 i 319).²⁹⁹ Konačno, te se namjerno arhaične strategije dovode u vezu sa specifičnom formom ranih filmova (što bi sve, dakle, išlo u prilog heurističkoj etiketi poput „anti-atrakcije“, spomenutoj u opisu stila Anderssonovih reklama).

Zanimljivo je dakle da cijelu povijest primjera korištenja dubinske mizanscene, zaključno sa suvremenim primjerima, Bordwell tretira kao nastavljache tradicije za čiji simbolički početak uzima Sjöströmov film *Ingeborg Holm* (1913). Švedski nijemi film se i ranije koristio za ilustriranje alternativne stilske tradicije u nijemom filmu (u odnosu na evolucijske naracije o razvoju montaže kao filmskog jezika, a kojem je prethodila početnička teatralnost), one s naglaskom na dugom kadru ili tzv. montaži unutar kadra (v. npr. Fullerton: 375).³⁰⁰ I danas Sjöströmovi filmovi figuriraju kao vrhunac onog što je zadnjih desetljeća prepoznato kao širi trend fascinantnog korištenja dubine u 1910ima, a tragovi tih tendencija „otkrivani“ su i u ranijim filmovima (v. npr. Gunning 2000a, Bordwell 2005: 211f).³⁰¹ Gledanjem filma *Ingeborg Holm* danas dobiva se dojam začudne dosljednosti u orkestriranju dubinske mizanscene umjesto montaže i pomicanja kamere, odnosno dojam stilskog izbora na koji podsjećaju i Anderssonove slike. Kako za Bazina, Deleuzea³⁰² i znatan dio filmske teorije

Burcha, Bazina, Anderssona itd. „[Gledatelj] *Nema vremena odlučiti što je važno, pa mu morate usmjeriti oko, natjerati ga na to*“ (Bordwell 2005: 312).

²⁹⁷ Naziva ju i „policijsko-fotografska opcija“ – radnja je snimljena frontalno ili iz profila, s likovima nanizanim horizontalno, kao po užetu, s kamerom pod kutom od devedeset stupnjeva u odnosu na pozadinu (316).

²⁹⁸ „Tijekom 1970-ih i '80-ih, zbog normi brže montaže i glađih pokreta kamere u krupnom planu rijetko se birala složena mizanscena u kadru. [...] Najintragantniji nedavni napor u smjeru zadržavanja dubinske mizanscene može se pronaći u djelima nekolicine redatelja koji podjednako odbijaju brzu montažu kao i plošnost poprečne mizanscene. Oni se drže alternative koja nas na neki način podsjeća na dinamiku filma *Ingeborg Holm* i drugih filmova iz 1910-ih.“ (Primjeri su Angelopoulosov *Put na Kiteru (Taxidi sta Kithira)*, 1984), *India Song* (1975.) M. Duras i nekolicina drugih; 318-320).

²⁹⁹ Bordwellovo pozicioniranje u odmaku prema Burchevim ideološkim tumačenjima odnosa primitivnog i institucionalnog modusa ne znači da njegove opservacije, posebno generalizacije u povijesnim pregledima, nemaju dodirnih točaka i da ne nadopunjuju Burcheva istraživanja (koji povezuje primitivni modus s radovima Godarda, Jackie Raynal itd.) primjerima i recentnijih filmskih uporaba „primitivnog“ stila, a naročito interpretacijom istih kao „odlučne nepripadnosti glavnoj struji“ (Bordwell 2005: 317).

³⁰⁰ „U 1910-ima je moguće razaznati dvije suprotne tendencije u filmskom stilu: jedan ovisniji o montaži i drugi koji se razvijao unutar jednog dužeg kadra. Moramo izbjegavati usporedbe između ove opreke i one koju su povjesničari poput Sadoula ili Mitrya postavili između više 'filmskog' stila baziranog na fleksibilnosti prostora i manje 'filmskog' stila utemeljenog na 'teatralnosti' ili fiksnom pogledu kakav je odgovarao onome tzv. „le monsieur d'orchestra““ (Gunning 2000a: 205-206).

³⁰¹ Kao što je slučaj s npr. Bordwellovim analizama korištenja dubine i prije 1906. u žanru potjere, u novije su vrijeme uočavani razni aspekti kreativnog korištenja prostora u kadru još od ranog nijemog filma.

³⁰² „Drugim rečima, dubinski kadar-sekvencna modernog redatelja ne odriče se montaže – kako bi i mogao a da opet ne zapadne u primitivno mucanje! – već ga uklapa u svoju plastiku. [...] Zato dubinska oštrina nije snimateljska moda, kao korišćenje filtera ili nekog stila osvetljenja, već ogromno dostignuće režije: dijalektički napredak u istoriji filmskog jezika“ (Bazen: 124). I kod Deleuzea: „[...] dubina nije više shvaćena na način 'primitivnog filma', kao naslagivanje paralelnih odsječaka od kojih se svaki tiče sebe samoga, dok ih sve samo

i povijesti dubina ranih nijemih filmova nije bila interesantna (jer se smatralo da nije otkrila napredne funkcije koje će dobivati kod Renoira, Wylera ili Wellesa), švedska veza je zanimljiva ne samo kao kuriozitetna podudarnost – upisivanja švedskog redatelja u tradiciju filma *Ingeborg Holm* – već kao argument u prilog analogijama između Anderssonovih radova i ranog filma.³⁰³

Iz rečenog proizlazi moguća primjedba da nije sasvim precizno govoriti o Anderssonovim kadrovima kao tabloima – jer naziv često implicira i plošnost tj. poprečnu inscenaciju ili vodoravno razvučenu mizanscenu – npr. kadrova u Paradžanovljevom filmu *Boja nara* (*Sayat Nova*, 1968). Odnosno, između dva Bordwellova tipa suvremenih slika-anakronizma, „'policijsko-fotografske' sheme i kose dubinske sheme“ (Bordwell 2005: 320), Andersson je prije kandidat za drugu varijantu „neo-primitivnog“ stila (a ne za „novu tablo-sliku“).³⁰⁴ No „tablo“ kao čest, a pokazat će se i dalje kao višestruko koristan heuristički pojam u opisu Anderssonove slike, ostavljen je i u ovom tekstu u svom proširenom značenju kako zbog čestih takvih uporaba gdje tema nije nijansiranje između primitivne plošnosti i dubine, tako i zbog značenja tabloa za poveznice s drugim umjetnostima koje su bitne za Anderssonov film.

Može se dodati i da su zbog intermedijalnosti Anderssonovih i drugih tabloa (posebno klasične poveznice s kazalištem) paralele između Anderssonove i Bazinove estetike stoga mogle krenuti od Bazinovog zagovaranja tzv. *nečistog filma* – prije svega dijalektike filma i kazališta.³⁰⁵ U tekstovima o Wyleru i drugim opisima dijaloga filma i kazališta Bazin nalazi odgovor na zasićenje automatiziranim filmskim jezikom (analitičke montaže), a koji film može ostvariti uvlačeći elemente drugih (umjetničkih) sustava – „produbljujući svoj sopstveni jezik“ (Bazen: 211). Zato, iako se zreli Anderssonov stil može činiti nespojiv s

prelazi isto tijelo u pokretu. Nasuprot tome, kod Renoira ili Wellesa, skup pokreta se raspoređuje u dubinu stvaranjem veza, akcija i reakcija koje se nikad ne razvijaju jedna pored druge, na istom planu, nego se postrojavaju na različite udaljenosti i u različitim planovima. Jedinstvo kadra ovdje je stvoreno iz izravne veze među elementima uzetim u mnogostrukosti naslaganih planova koje više nije moguće izolirati: odnos bliskih i udaljenih predmeta čini jedinstvo“ (Deleuze 2010a: 39-40).

³⁰³ Za sličan argument v. magisterij o Anderssonu koji smješta Anderssonovu filmsku sliku „između Bazina i ranog filma“ (Hellsgård: 9).

³⁰⁴ I Burch spominje dva tipa primitivne prostornosti: ekstremnu dubinu, tipičnu za kadrove u eksterijeru (npr. dolazak vlaka na stanicu) i plošnost („mélièsovska“; karakteristična za interijere u filmovima do ca 1906.; v. Burch 1990: 173f; Burch 1991: 173; Bordwell 2005: 211).

³⁰⁵ Kritizirajući klasično shvaćen „čisti“ ili „filmski film“ (zajedno s oprekom prema ‚jeresi ‚filmovanog pozorišta“ koju implicira) Bazin u tekstu *Za nečisti film* piše: „Svršeno je s dobom kad je bilo dovoljno da se napravi ‚filmski film‘ da bi čovek bio zaslužan za sedmu umetnost“, (Bazen: 161, 143; 191f) tj. u poglavlju *Pouka: Pozorište pomaže filmu*: „Ako je film velika umetnost koja sama ima svoje zakone i jezik, šta može da dobije ako se podredi zakonima i formama neke druge umetnosti? Mnogo!“ (211)

(neorealističkim) filmskim idealima Bazina,³⁰⁶ Anderssonovu kompleksnu sliku i Bazinovu estetiku vežu i ideal kadra sekvence i dubinskog kadra, a i intermedijalne inspiracije tog ideala, kao i (modernistička) zagovaranja takve estetike kao opozicije suvremenoj filmskoj dominantni.

Možemo rezimirati i da svrha paralela s filmskim tabloom nije dokazivanje stilske identičnosti Anderssonovog filma s ranim filmom (koliko je to i izvedivo tj. smisleno s obzirom na razlike tog umjetničkog sustava onda i danas), već je taj interes vođen idejom da se analogijama sa stilom ranog filma, kao i sa značenjem pripisivanom tablou u teoriji filma i drugih umjetnosti iskristaliziraju neka distinktivna obilježja Anderssonove slike. Za njenu ćemo ilustraciju koristiti film *Pjesme s drugog kata* kao, argumentirat će se zaključno, vrhunac autorovog opusa.

Osim minimalne doze zvukova, posebno govora kao i reduciranih boja (sivilo i bež tonovi koji naginju monokromatskom) koji su prva asocijacija kada je riječ o sličnosti Anderssonovog i nijemog filma, druga bi asocijacija mogao biti i tip naracije. Spomenuti odmak od mrežne naracije prema gotovo parataktičkom nizu slika u *Pjesmama s drugog kata* usporediv je s tzv. „naracijom u jednoj slici“ u klasičnim tabloima. „Naracija u tabloima“ naime, uz nedostatak analize prizora (prikazanog u jednom kadru i u obuhvatnom širem planu), implicira i tzv. autarkičnost („samodostatnost“) klasičnog tabloa³⁰⁷ – kao *autonomnih* kadrova-sekvenci povezanih samo diskontinuiranom montažom, štoviše s eliptičnim prikazom vremenoprostora. Kao što je spomenuto u analizi naracije *Pjesama s drugog kata*, čak i kadrovi za koje bi se moglo zaključiti da uspostavljaju kontinuitet (npr. bolnice ili tvrtke s početka filma za koje bi se moglo naslutiti da funkcioniraju kao mjesta susreta različitih priča) ne ponavljaju dijelove istih prostora niti nude druge jasne signale za vremensko-prostornu orijentaciju. Naprotiv, tim nedostatkom markera podcrtava se dojam apstraktnog odnosno simboličkog mjesta („tvrtke“ kao takve, jedne ili mnoštva).³⁰⁸

³⁰⁶ Kao i Kracauera kojem bi Andersson, po svemu sudeći, bio ogledni primjer nefilmskog – što zbog artifičnosti (Anderssonovih tabloa „konstruiranih“ uglavnom u studiju), vraćanja na primitivni stil itd. Indeksnost filmskog znaka, odnosno filmsko uzimanje *otiska stvarnosti* ili *mumifikacija* u Bazinovu opisu čine se nespojivi s Anderssonovom stiliziranom slikom.

³⁰⁷ U „primitivnom“ stilu „svaka je slika potpuna za sebe i ne 'komunicira' s ostalima. Drugim riječima, za slijed prikazanih prostora može se pretpostaviti da pripadaju zajedničkom dijegetskom univerzumu, ali to je sve: njihove vremensko-prostorne veze ostaju u osnovi nespecificirane“ (Burch 1991: 161). Možda najsimptomatičniji primjer su rijetki kadrovi za koje bi se moglo reći da čine sekvencu – poput noćnog razgovora taksista s prosjakom koji počne zazivati pod prozorom djevojku (Susanne), da bi u sljedećem tablou vidjeli Susanne u krevetu s novim dečkom – no, umjesto da raskadriira prizor, Andersson pokazuje jednu pa drugu sliku, ponavljajući čak prosjakovu viku u oba kadra – čime se podcrtava dojam nepovezanosti dva svijeta.

³⁰⁸ Eliptičnost je izrazita i unutar pojedinih „priča“ za koje je već rečeno da pikareskom strukturom djeluju više kao katalizatori za otvaranje slika u gradskom kolažu. Disperziju gradske mreže priča prema mozaiku najbolje ilustriraju „priče“ svedene na jednu ili dva kadra (npr. senilni nacist u kinderbetu) koji doslovno dodaju samo još

Osim što može ukazati na razliku između *Pjesama s drugog kata* i mrežnih naracija, tj. na pomak prema eliptičnoj, nelinearnoj naraciji u slikama, paralela s tabloom je jednako koristan mehanizam i u opisu pojedinog kadra. Takvo proširenje analize *filmske slike* nameće se i zato što odnedavno slična terminologija postaje sve prisutnija, pa i sve razrađenija u teoriji filma. Paralele sa npr. slikarstvom, kao s „jednom od umjetnosti koje film uvlači u svoju orbitu“, a istovremeno „nedozvoljenom objektu želje filma“ (Dalle Vacche 1996: i), ne samo da su ustaljen način govora o redateljima poput Greenawaya, već i okosnica analiza tako različitih filmova kakvi su oni Murnaua, Tarkovskog, Minellija, Fassbindera itd. (Dalle Vacche 1996; v. i Peucker). Među poveznicama između filmova i *tabloa*, *tableau vivant-a* i sl. razne su podudarnosti, posebno u tumačenju učinka tabloa na naraciju.³⁰⁹ Jedna je takva interpretacija Godardovog *Ludog Pierrota* (*Pierrot le fou*, 1965) stoga mogla biti pisana i za Anderssonov film: „Baš kao što se organizacija kolaža zasniva na parataksi, a ne na hijerarhiji, narativna struktura *Pierrota* ne ovisi o kauzalnom lancu već se sastoji od niza *tableaux* [...]“ (Dalle Vacche 2009: 276). Stoga valja dalje precizirati da tekst Dalle Vacche spaja Godardov film s podtekstom slikarskih portreta,³¹⁰ dok se u govoru o Anderssonovim filmovima, u kojima nema bližih planova, pojavljuju neki drugi primjeri iz povijesti slikarstva. Odnosno treba naglasiti i da je analogija s opisom klasičnog *filmskog* tabloa očitija kod Anderssona nego u većini filmova nastalih od početaka prevlasti klasičnog stila.

Anderssonovi kadrovi višestruko podsjećaju na filmske tabloe, sa statičnom kamerom na razini pogleda i zaokruženim prizorima u širokom planu. Uglavnom su to srednji planovi i polu-totali, a i rjeđi polublizi uvijek obuhvatni, s jasnim znakovima „socijalnih“ prostora. Frontalnost se, kao i često u opisu ranih filmova, i ovdje može shvatiti metaforički, kao efekt koji se postiže kompozicijom „namještenom“ za optimalnu vidljivost iz udaljene točke gledišta, a koji se dodatno podcrtava i čestim postupkom obraćanja likova kameri. Gledateljski doživljaj koji se postiže takvom slikom mogao bi se zato i opisati udžbeničkim

jednu sliku u mozaik. O takvoj „sekundarnoj“ ulozi naracije van tabloa govori i činjenica da je pokoju takvu priču ili poglavlje iz života nekog protagonista moguće rekonstruirati tek naknadnim gledanjima – jer kompleksnost slika ostavlja materijala za višekratna vraćanja filmu (i detektiranja npr. likova u raznim tabloima). I ranije spomenuta opservacija da je manje bitno (iz kojeg gledanja ćemo shvatiti) da li je baš Kalle, Pelle, Uffe ili netko drugi među „akterima“ kompleksne slike ilustrira primat situacija tj. slika nad njihovim narativnim slijedom ili ulančavanjem u veće pripovjedne cjeline u filmu.

³⁰⁹ I ta je funkcija *tabloa* starija od filma, pa ju npr. Peucker nalazi i u drugim medijima, počevši od Diderotovog „dramskog tabloa“ ili ideje unošenja slikarstva u kazališnu predstavu, čime se radnja drame zaustavlja ili zamjenjivala statičnim prizorima (v. Peucker: 26f). I Mieke Bal za npr. Proustovu prozu (npr. za ranije spominjan motiv „fotografskog“ opisa bake) zaključuje da proizvodi efekte tabloa (*tableau-effects*) u naraciji (Bryson, cit u Bal: 19).

³¹⁰ „Kline primjećuje da su većina slika koje Godard navodi u *Ludom Pierrotu* Renoirovi, Picassovi, Modiglianievi, Matisseovi i Roualtovi portreti. Takvo naglašavanje portretiranja ironični je kontrapunkt Godardovu opisu subjektivnosti u krizi“ (Dalle Vacche 2009: 287).

opisom učinka tablo slike: „distanca“, objektivizirajući pogled, neafekcijska slika.³¹¹ Odnosno, implikacije tog distanciranog položaja su „eksteriornost“, „depsihologizacija“, čak i „pantomima“ – u npr. Burchevim terminima, koji zaključuje i sljedeće: „Primitivni film je u svom najkarakterističnijem obliku apsihološki“ (Burch 1991: 162).³¹²

No posebno tzv. „acentričnost“ ili „centrifugalnost“ tabloa, čime se opisivala napućenost okvira tj. bogatstvo sadržaja u primitivnom kadru, u kojem često ne postoji jasna hijerarhija bitnog i nebitnog,³¹³ neodoljivo podsjeća na Anderssonovu autopoetizaciju (tj. njegovu interpretaciju „kompleksne slike“ kao one koja raspršuje točke interesa po kadru itd.) Zato, iako se i u *Pjesmama* mogu naći mehanizmi fokusiranja dijelova slike (govorom, kompozicijom, pokretom unutar kadra itd.), „centrifugalnost“ u najširem smislu raspršivanja interesa po kadru distinktivna je crta i „kompleksne slike“, u Anderssonovoj teoriji kao i u filmu. Osim što oko može lutati po jednakomjerno (slabo) osvijetljenim prostorima, zaustavljajući se na pojavama u prednjim i stražnjim planovima, sve se to zajedno dešava u začudno (minuciozno) iskonstruiranim prostorima – kao izvoru fascinacije samom po sebi. Iz tog je razloga kadrovima idealno i namijenjeno višekratno gledanje, kao što je već spomenuto u kontekstu „detektiranja“ raznih priča (npr. likova iz drugih tabloa u masi), i kao što je Andersson sam priželjkivao za svoje kadrove – da dobiju time jednak tretman kao i slikarska platna.³¹⁴

Konačno, ta upadljiva konstruiranost slike također može podsjetiti na rani film, npr. zbog očite insceniranosti prizora u koje su likovi postavljeni.³¹⁵ No još je važniji prilog *artificijelnosti* na tragu primitivnih tabloa rezultat scenografijâ, u kojima Andersson često

³¹¹ Usp. Anderssonov opis efekta „distance, objektivnosti, nesentimentalnosti“ (Andersson 2009: 29) koje proizvodi Callotova kompleksna slika.

³¹² Kad je riječ o pantomimi treba dodati da se, osim s ranim Chaplinom, Anderssonovi filmovi često povezuju i s Tatijevim (v. npr. Bordwell 2009). Sličnosti s Tatijem zaslužuju vlastito poglavlje, zbog npr. karikatura učinaka modernizacije (kao provodne teme Tatijevih filmova), zatim naglasku na vizualnom, na pantomimi – uz male doze savršeno tempiranog govora (posebno parodije floskula tj. uvriježenih mnijenja). Nadalje, za Bazina i Deleuza, Tatijevi su filmovi primjeri razlaganja akcije klasične burleske (na tragu opisa „antiatrakcije“ kod Anderssona). Konačno, Burch izdvaja Tatija kao primjer povratka primitivnom stilu, tj. složenosti ili „centrifugalnosti“ primitivne slike – koju, kao i pripadajuće financijske probleme, Tati dijeli s Anderssonom: „Komerrijalni neuspjeh Tatijevog urnebesnog remek-djela *Vrijeme igre*, čije slike često dijele ovaj primitivni topografizam, potvrđuje da smo izgubili naviku da 'držimo oči otvorenima' u kinu“ (Burch 1990: 155).

³¹³ (Burch 1991: 161f) Iako su već tada prisutni mehanizmi usmjeravanja pažnje (v. Bordwell 2005: 203f).

³¹⁴ V. dokumentarac *Grandioznost malog čovjeka* (*Den lilla människans storhet*, 2000) o Anderssonu i *Pjesmama*). Usp. s diseminacijom Bazinovih ideja na filmu: „Suvremeni filmovi su prošili strategije za disperziju pažnje. Razbijali su fabulativnu povezanost i napetost zbivanja kako ova ne bi zarobljavala pažnju. Naglašavali su likovnu kompoziciju i statičnost prizora, kako bi gledalac ekran tretirao kao slikarsko platno. Smanjivali su varijacije u planovima i kutovima snimanja kako bi te varijacije izgubile svoju usmjerivačku funkciju. I, najzad, zadržali su kadar prosječno dulje no što je bilo potrebno da bismo shvatili o kakvom je prizoru i postupku riječ, te bi time oslobađali pažnju da luta po volji po plohi ekrana“ (Turković 1998: 38).

³¹⁵ Kao na slici ili u predstavi, obračujući se često i kameri – kao u filmu *atrakcije* (ali bez atrakcije). Odnosno, zbog pasivnosti likova, ukupne statičnosti kadra i vrlo dugih kadrova (koji u pravilu traju i nakon završetka „akcije“), Anderssonovi filmovi ponovo zazivaju etiketu na tragu anti-atrakcije.

koristi naslikane pozadine (što je karakteristična praksa kojom je „primitivni“ stil odudarao od kasnijih konvencija realističnosti prostora). Tako nastale stilizirane mizanscene ključan su dio anakronističnosti Anderssonovske slike (kojoj odgovara i tehnološki izbor npr. *trompe l'oeil* tehnike za postizanje iluzije trodimenzionalnosti, dakle iluzionističkog slikarstva, umjesto novih tehnologija). Kao što će komentari često primjećivati, Anderssonovim slikama provlači se „arhaična ikonografija“, „s mizanscenama koje djeluju kao da su preuzete iz prošlosti“.³¹⁶ Među asocijacijama je moguće naći od modernističke distopijske ikonografije grada do komunističke arhitekture.³¹⁷ Periodizacijska kombinacija koja se čini najuvjerljivija, i zbog šire Anderssonove poetike, jest da je riječ o hibridu rekordnih godina države blagostanja i „starog moderniteta“ koji se miješaju sa suvremenošću tj. motivima 2000-ih.

„Stari modernitet“, osim sivkastih tonova filmske fotografije (Brodén 2010: 38) prizivaju razni elementi Anderssonove slike. Film u cjelini ostavlja dojam adaptacije nekog kritičkog opisa modernog grada, npr. Kracauerovog seciranja slojeva metropolisa iz 1920-ih i 30-ih, pa su česte asocijacije na slikarstvo početka 20. stoljeća, posebno *Novu objektivnost* Otta Dixea, Geoga Grosza, Rudolfa Schlichtera i drugih predstavnika weimarske sociološke satire. Osim motiva koji djeluju na mjestima kao preneseni sa slika *Nove objektivnosti*, prizori u filmu reflektiraju i apstraktniji imaginarij „starog“ moderniteta – naročito inscenacijama apsurdna javnog i privatnog života vođenog logikom instrumentalnog mišljenja, slično npr. Groszovim i Dixovim radovima.³¹⁸ Zrcaljenjem mehanizama ranijeg moderniteta u njihovim suvremenim inkarnacijama³¹⁹ – dakle u 2000-ima koje su ostale zamrznute u točki rekordnih godina države blagostanja, gdje su se tračnice „napretka“ i „solidarnosti“ razdvojile – *Pjesme* povezuju sadašnjost i slojeve prošlosti XX st. Simptomatičan je stoga tablo u kojem, nakon bacanja odlikašice niz liticu tj. nakon kolektivnog prinošenja žrtve za kraj ekonomske krize,

³¹⁶ Moguće iz 1950-ih, dodaje Holmberg u tekstu o reklami za socijaldemokrate *Možemo li se brinuti jedni za druge* (Holmberg: 191, 199).

³¹⁷ Npr. u recenziji za *Vijenac*, zanimljivoj i kao prilog čitanju „tipično švedskog“ u filmu: „Mršava naracija razvija se u bezličnom modernom gradu s posvemašnjom prometnom gužvom, u uobičajenim blokovima birokratskih ureda i bespreglednih hodnika [...] Ta očigledna kafkijanska mizanscena otužnih individua koje minijaturiziraju vlastite živote, dahću pod vlastitom sterilnošću i inercijom, i kreću se mehanički poput lutki, mogla bi se odvijati u bilo kojem gradu. Prije svega ipak reflektira švedske luteranske vrijednosti, te otvara pitanja europskog modernizma ranih 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća — o postojanju Boga, o kapitalizmu i njegovu izvrtanju alternativnih ideologija, što neminovno dovodi do egzistencijalne krize i dehumanizacije, te ispraznih, neispunjenih i problematičnih života.“ Interesantno je i da, kao i druge recenzije, i ova rezimira dojmom: „Sve to dovodi do iznimno pamtljive vizualnosti“ (Marić).

³¹⁸ „Socijalni kritički karakter ekspresionizma naznačen je već u radu grupe *Die Brücke*, da bi poslije Prvog svjetskog rata, djelovanjem Geoga Grosza, Maxa Beckmanna i Otta Dixea, evoluirao u političku umjetnost koja ekspresionističke modele uvodi u kritičko, i u dadaističkom smislu, destruktivno razaranje građanskih i totalitarnih vrijednosti“ (Šuvaković: 164).

³¹⁹ Npr. spoj kapitalizma i *New Age*-a kao ilustracija iracionalnosti koja dolazi skupa s instrumentalnim mišljenjem.

predstavnicima društvenih elita završe izgubljeni u predvorju starinskog hotela gdje se ponavlja pitanje „Gdje smo mi to?“ čak i nakon što netko dobaci „Pa u Grand Hotelu!“.³²⁰

Ipak najsimptomatičnije u smislu artificijelnosti kao i anakronizma, odnosno distorzije vremenoprostora, su „manirističke“ kompozicije dubinskih kadrova u Anderssonovim filmovima. Kao u tablou s ludim prorokom (v. sliku 4) u *Pjesmama s drugog kata*, za postizanje dubine često će koristiti naslikane dijelove scenografije, pa i *trompe l'oeil* tehniku.³²¹ Takvim slikama zgrada, ulica, ili interijera stvorene su optičke iluzije prostora, često s ekstremnim dubinama koje sežu do tzv. *nedogleda* (perspektiva). Primjer je takve dubine spominjana scena na aerodromu (v. sliku 3), u kojoj se naizgled beskonačni niz putnika kreće centimetar po centimetar prema šalterima, potežući groteskno predimenzionirane naslage prtljage. Osim masovne postave sizifa-menadžera, snimljenih s boka u izrazitoj dijagonalnoj dubini (kao da je riječ o utrci), i naslikane scenografije (koja djeluje kao futuristički aerodrom iz filmova 70-ih) u konstrukciji ovog u svakom smislu „kompleksnog kadra“ korišteno je i ogledalo u dimenzijama zida aerodroma kojim se udvostručila već izrazito dubinska mizanscena i stvorio privid bezdanosti. Bezdanost (*mise-en-abîme*) je svojstvena Anderssonovim prostorima, eksterijerima kao i birokratskim hodnicima, uredima koji se protežu do nedogleda ili spavaćim sobama i drugim privatnim prostorima koji se otvaraju jedan iza drugog tj. umnažaju u perspektivi (v. slike 5 i 6).

Za Anderssonove bi se filmove stoga moglo reći da potenciraju ili ogoljuju manirističke efekte inače pripisivane dubinskom kadru. J. Rivette je za npr. za krajnje dubinsku inscenaciju izjavio da ju opsjeda neravnoteža, disproporcija i „sklonost baroknosti“ (cit. u Bordwell 2005: 291), a klasičan je opis „baroknog“ efekta dubinske mizanscene Deleuzeov. Deleuze uzima „dubinu polja“ za „figuru temporalizacije“ (Deleuze 2010b: 148), odnosno opisuje na primjerima dubinske mizanscene (uglavnom kod Wellesa i nakon njega) rastakanje slike-pokreta i formiranje slike-vremena (tj. oslobađanja vremena od vezanosti za kretanje): „Čini nam se da dubina polja ima mnogo uloga, i da ih neposredna slika-vreme sve ujedinjuje. Posebno svojstvo dubine polja bilo bi da preokrene odnos potčinjenosti vremena kretanju, da pokaže vreme po sebi“ (146).

³²⁰ Ikonografija predvorja hotela izgubljenog u vremenu veže se za Anderssona još od hotela u kojem je smještena radnja *Giliapa* (uspoređivanog s filmovima 30-ih). Prizor može asociirati na ranije citirane krilatice iz filma *Grand Hotel* (1932): „*Grand Hotel. Ljudi dolaze i odlaze. Nikad se ništa ne desi*“, odnosno na simboliku (predvorja) hotela kao tipskog mjesta moderniteta (nestalnost, cirkularnost itd.) u Kracauerovom i širem diskurzu moderniteta.

³²¹ Čijoj se simulaciji zbilje, odnosno pokušaju stvaranja iluzije trodimenzionalnosti tj. fizičkog prostora također pripisivao pridjev sablasnog; kako zaključuje Peucker, *trompe l'oeil* ilustrira želju za upisivanjem 'realnog' u simbolički prostor slike (Peucker: 104f).

Osim očite analogije s redukcijom akcije i pokreta u Anderssonovim slikama, jedna implikacija takvog shvaćanja dubinskog kadra (kao vremenskog kontinuuma, ali s “nekronološkom“ logikom) koja se kod Anderssona čini izrazita je ispreplitanje sadašnjosti i prošlosti ili „širenje rastresitih velova prošlosti s jedne, i [...] sabijanje aktualne sadašnjosti s druge strane“ (147). „Svaki put kad se dubina polja pokaže neophodna, to stoji u vezi sa sećanjem“ (146). Deleuzeova izjava mogla bi poslužiti kao moto zadnjeg kadra *Pjesama* (v. sliku 7), s bezdanom poljanom duž koje hodaju duhovi prošlosti prema Kalle koji, kada shvati da ih nema svrhe gađati raspelima, sada već kao jedan u nizu zastane i zagleda se u kameru (u gotovo zamrznutoj slici u kojoj se u Anderssonovim kadrovima registrira pasivnost likova i protok vremena). Kao gotovo doslovno uprizorenje, slika priziva tumačenje učinaka dubinskog kadra u „stvaranju neodredivih alternativa među slojevima prošlosti“ ili „naporednog postojanja svih područja prošlosti, postojanja njenog najslabijeg vida“ (134).

Tamo gdje „razuzdana dubina postaje vremenske, a ne više prostorne prirode“ (Deleuze 2010b: 143f), kao u analogijama s baroknim slikarstvom kod Deleuzea,³²² naglašava se dijagonalna kompozicija ili „središnji prolaz u dubinu“ – kao onaj koji koji presijeca sve planove i dovodi u interakciju (vremenske) dimenzije slike. Kako je među kompozicijama u *Pjesmama*, i u smislu dominacije i upečatljivosti spomenutih bezdanih dubina, najizraženija dijagonalna,³²³ ponovo se stiče dojam bliskosti Deleuzovog opisa i Anderssonove slike.

Konačno, Deleuze zaključuje da je za tako „oslobođenu“ filmsku dubinu polja primjenjiv termin „'barok' ili neo-ekspresionizam“ (Deleuze 2010b: 145). Druga etiketa je posebno bliska Anderssonu zbog niza usporedbi njegovih filmova sa slikarstvom npr. Pitera Breugela, Jamesa Ensora, pripadnika *Nove objektivnosti*, Vincenta van Gogha, i drugih.³²⁴ Odnosno, kako sam sumira, sa „slikarstvom u svojoj najekspresivnijoj formi“ (cit. u Göransson: 105), ili sažetije, „ekspresionizmom“ (cit. u Vishnevetsky).³²⁵

³²² „Jedinstvo kadra ovdje je stvoreno iz izravne veze među elementima uzetim u mnogostrukosti naslaganih planova koje više nije moguće izolirati: odnos bliskih i udaljenih predmeta čini jedinstvo. Ista se evolucija pojavila u povijesti slikarstva između 16. i 17. stoljeća: naslagivanje planova od kojih je svaki ispunjen specifičnim prizorom gdje se u svakome likovi nalaze jedni do drugih, zamijenila je posve drukčija vizija dubine u kojoj se likovi susreću u perspektivi i obraćaju jedni drugima iz jednoga plana u drugi, u kojoj elementi jednog plana djeluju i reagiraju na elemente drugoga, u kojoj se nijedan oblik, nijedna boja ne ograničavaju samo na jedan plan“ (Deleuze 2010a: 39-40).

³²³ Kao što bi rekao Bordwell u recenziji *Ti što živiš*: „Kako da ne volim redatelj koji tako uporno pomiče svoje likove po dijagonali [...]!“ (Bordwell 2009).

³²⁴ Iako dominiraju (preteče i pridruženi) ekspresionisti, među brojnim aluzijama na slikarstvo mogu se naći i asocijacije na npr. Hoppera ili Hammershøia (iako, na primjer, kod zadnjeg usporedba vjerojatno duguje „drejzerovskim“ prostorijama tj. minimalističkim, slabo nastanjenim i bljedunjavo sivkastim interijerima).

³²⁵ Nadovezivanjem na te i druge slike, Anderssonovi su filmovi istovremeno dovođeni u vezu i s karikaturoom; François Ode opisala je npr. *Svijet je predivan* usporedbom sa Sempéom (12), drugi su nalazili paralele s Daumierom (Brodén 2010: 28) ili Serreom (Ajanović 2009: 96), a Ajanović ga, štoviše, uz Tatija izdvaja kao primjer karikature u igranom filmu: „Jasno filmska karikatura nije rezervirana samo za animirani film, pa je

Analogija s ekspresionizmom sumira neke od spominjanih stilskih specifičnosti anderssonovske slike. Ekspresionističko izražavanje unutarnjih psiholoških i egzistencijalnih stanja (v. Šuvaković: 162) ima paralelu u anderssonovskoj stilizaciji – u maniri ekspresionističkog „traženja simboličkih predstava za moralne i psihološke kategorije“ (Stojanović 1998: 56).³²⁶ Time se implicira i pretapanje subjektivnosti i objektivnosti,³²⁷ koje podrazumijeva i Deleuzova slika-vrijeme, odnosno koja proizlazi već iz analogije Anderssonove slike s Deleuzovim opisom.³²⁸ Zadnji kadar s Kalleom na poljani, kao i film u cjelini, često se uspoređivao sa snom i takav "onirizam" odgovara čitanjima prostora u Anderssonovom filmu kao socijalnog, ali i šireg „produžetka unutarnjih života likova“ (v. npr. Hellsgård: 18), odnosno podsjeća i na Deleuzov opis „implicitnog sna“ (Deleuze 2010b: 87-88).

Otvaranje analogije s ekspresionizmom tako nadopunjuje ono što je već rečeno o Anderssonovoj kompleksnoj slici, odnosno analogijama s „tabloom“ ili „manirističkom dubinom“, čijim se postupcima stilizira vremenoprostor, a da bi se otvorio u drugim dimenzijama. Zbog tih mehanizama istovremenog sažimanja i širenja anderssonovska galerija slika ostvaruje svoj puni potencijal u *Pjesmama s drugog kata*, megalomanskom projektu apstrahiranja 20. st. u bezvremenski „svijet u malom“. Taj poliptih tabloa, maniristički bezdanih kadrova, stvara neku vrstu alefovske vizije u 46 slika, uhvativši u zamrznutoj slici, skupa sa svatkovićima, mikro i makro dimenzijama grada-države (grada-mikrokozmosa) i filmske i druge sablasti moderniteta.

česta i u igranom filmu gdje najčešće nastaje putem kreativnog organiziranja mizanscene uz čestu uporabu dubokog fokusa i drugih tehničkih i optičkih sredstava. Već spominjani Tati vjerojatno je najilustrativniji primjer autora igranog filma koji se uspješno služio karikaturnom slikom, ali daleko od toga da je u tome bio osamljen. Roy Andersson svoj je film *Pjesme s drugog kata* (2000) armirao filmskim karikaturama kakva je ona koja prikazuje mađioničara kako pred otmjenom publikom u luksuznom salonu izvodi trik u kojem pili sanduk unutar kojeg je zatvoren dobrovoljac. Nakon što mu pila dođe do tijela, čovjek počne groteskno jaukati. Crnohumorna poanta podcrtana je sljedećim kadrom, u kojem vidimo mađioničara kako zajedno s asistenticom uvodi nesretnog dobrovoljca, čiji je trbuh rasporen, a crijeva iscurila van, u postaju hitne pomoći“ (Ajanović 2008: 56). Iako Ajanović opisuje dva kadra, pasus o Anderssonu smješten je u poglavlje o tzv. *trenutačnom vizualnom genu*, kojeg u kontekstu animiranog filma Ajanović definira: „U slučaju trenutačnog gega imamo filmsku karikaturu koja bi teorijski funkcionirala i kada bi se na filmu projicirao samo jedan jedini kvadrat filma. Karikaturna situacija ovdje je kreirana putem vertikalne montaže unutar nedjeljive jedinice filma, kvadrata, metodom dubinske organizacije prostora, što je tehnološka i estetska osobnost animacije“ (55f).

³²⁶ Time se može sažeti i kritika koju treba uputiti analogijama između kasnog Anderssona i neorealizma: „Govoreći o neorealizmu, Efr je rekao otprilike ovo: ta škola negira analizu – političku, moralnu, psihološku, socijalnu, logičku) likova i njihovih postupaka; ona ih prikazuje u celini, nedeljive; antiteatralna je u osnovi (jer se pozorište zasniva na psihološkoj i emotivnoj analizi i na fizičkom ekspresionizmu (traženje simboličkih predstava za moralne i psihološke kategorije)“ (Stojanović 1998: 56).

³²⁷ Koji podrazumijeva i Deleuzova slika-vrijeme, odnosno koja proizlazi već iz analogije Anderssonove slike s Deleuzovim opisom dubinskog kadra. („Što se tiče razlikovanja između subjektivnog i objektivnog, i ono će postepeno gubiti na značaju kako optička situacija ili vizuelna deskripcija budu dalje potiskivali motoričku akciju“; Deleuze 2010b: 26).

³²⁸ „Što se tiče razlikovanja između subjektivnog i objektivnog, i ono će postepeno gubiti na značaju kako optička situacija ili vizuelna deskripcija budu dalje potiskivali motoričku akciju“ (Deleuze 2010b: 26).

Postscriptum

Opisujući mehanizme nijemog filma i, konkretnije, jedan raniji megalomanski projekt sažimanja povijesti u premrežene priče u Griffithovoj *Netrpeljivosti*, Dušan Stojanović je u knjizi *Velika avantura filma* napisao:

„Ma koliko to izgledalo na prvi pogled proizvoljno, nemi film nije, za razliku od filma današnjice, baratao odlomcima stvarnosti, snimljenim u izdvojenim kadrovima, već običnim slikama, podložnim zakonima koji za sliku važe i bez pretenzija da budu surogat realnog sveta.“ (Stojanović 1998: 12)

„Naime, budući [da je] pre svega, i ontološki gledano, medijum koji operiše čulno autentičnim materijalnom fotografsko-fonografskih zapisa iz spoljnjeg sveta, savremeni zvučni film ne može sebi da dozvoli da u onom stepenu narušava autentični čulni entitet životne filmske situacije u kojem je to činio nemi film, pa prema tome ne može ni da pretenduje na to da svoje neposredno reprezentativne zvučno-vizuelne predstave konkretnih životnih oblika prikazuje kao čiste apstrakcije, kao simbole koji nisu ništa više do elementi pojmovnog znaka – ideograma.“ (20)

„*Netrpeljivost* je film gigantske koncepcije – gigantske u smislu stvaralačkom. Polazeći od najegzaktnijega narativnog materijala koji može da se zamisli – od istorije, njegov nam je autor predočio upečatljivu viziju jedne apstrakcije, vanvremenski, nadvremenski shvaćene – apstrakcije, dakle, par excellence. [...] Stvarnost? Daleko od toga – apstrakcija, naprotiv! Ali živa, umetnički stvarna, ubedljiva. Nemi film!“ (12)

„Filmovi kao *Netrpeljivost* danas nisu mogućni. Ali njihov duh nas prati. Tu i tamo, kao i svi duhovi, materijalizuje se u ponekom filmu današnjice. Pojavi se i brzo nestane. Duhovi imaju vrlo malo vremena za svet živih.“ (20)

6. ZAKLJUČAK

Uz opisa odjeka mrežne naracije u švedskoj filmu, u radu je predstavljen i pokušaj da se temi pristupi iz dvije perspektive, kombinirajući "filmološki" opis³²⁹ sa "mikrološkom" analizom koja polazi od razine pojedinačnog (Anderssonovog) filma. Ta dvojaka perspektiva odnosno pristup uveden je u prvom poglavlju i kao metodološki credo koji je izveden iz Kracauerove teorije filma (metafora "Kracauerovog nerješnja" ili dvostruke vizure), a s kojom se otvaraju provodne teme rada.

Kracauerovo prošivanje filmskih i kinematografskih činjenica, filma i drugih manifestacija moderniteta u pristup koji je nazivan i pionirskim pokušajem filmologije preteča je suvremenih filmoloških opisa moderniteta, počevši od revizionističkih teorija, odnosno povijesti ranog filma.

Nadovezivanje na tu teorijsku tradiciju motivirano je postojećim paralelama između pred-klasičnog i post-klasičnog filma koje se mogu promatrati kao pozadina, kada već ne i neposredan utjecaj na pokušaje da se artikulira specifičnost suvremenih filmskih praksi u odnosu na klasični film.³³⁰ I u pristupima drukčijih polazišta, moguće je naći srodnosti s čitanjima moderniteta ocrtanim u prvom dijelu rada – kulturalne i intermedijalne reference upisane su i u sam naziv *mrežnih naracija*, odnosno Bordwellovu metodu proučavanja istih. Iako će Bordwellove analize ostajati u okvirima klasičnog stila, njegovo čitanje zalazi iz filmskih u kinematografske fenomene, ocrtavajući interpretativni okvir na koji su se nadovezivala i ostala Zeitgeist čitanja, kao i pokušaji da se razvije i drukčiji analitički aparat u govoru o mrežnoj i široj tzv. postklasičnoj naraciji. Zaključak koji proizlazi iz usporedbe takvih pokušaja sa čitanjima pred-klasičnog filma jest da im (za sada) nedostaje širina i

³²⁹ U smislu filmskih i kinematografskih opisa mrežne naracije kao popularnog filmskog fenomena na razini svjetske kinematografije.

³³⁰ Elsaesser je sažeo tu diskusiju u eseju *Early Film History and Multi-Media, An Archaeology of Possible Futures?*: "Za autore koji zagovaraju kontinuitet uvijek iste (klasične) priče, argument je sljedeći: filmska industrija u zadnjih devedeset godina proizvodi isti osnovni proizvod, kinematografski spektakl u formi dugometražnog igranog filma. S tim bi se složila i brojna i istaknuta skupina filmskih teoretičara koji zaključuju kako su formalni temelji Hollywoodskih i drugih komercijalnih kinematografskih praksi stari osamdesetak godina – drugim riječima, „klasična naracija“ [...] – jednako aktualni i u digitalnoj eri. David Bordwell i Kristin Thompson su, na primjer, pokazali kako se klasična naracija prilagođavala pojavi različitih medija i tehnologija [...] Druga značajnija grupacija u filmskoj teoriji, među kojom dominiraju autori čiji je predmet interesa rani film, promijenit će perspektivu, počevši od toga da 'klasični stil' neće proglašavati zlatnim standardom [kao što je to bilo potrebno i u opisu pred-klasičnih odnosno ranih filmskih praksi]" (Elsaesser 2005a: 15-16).

konsenzus u filmološkim (kulturološkim, intermedijalnim) analizama kakav postoji u opisu *filma atrakcije*.³³¹

Drugi oblik paralele s ranim filmom koristi se u analizi specifične varijante mrežne naracije u filmovima Roya Anderssona u središtu koje je analogija s (prije svega klasičnim filmskim) tabloima. U ovom bi se slučaju anakronizam u interpretaciji mogao upisati u tzv. opozicijske povijesti stila, u koju bi potpadala Burcheva, ali i Bordwellova i druga čitanja kasnijih korištenja tablo-slike i primitivnog stila kao alternative suvremenoj filmskoj dominantni. No ovdje takva analiza naracije, odnosno slike polazi prije svega od potrebe da se u Kracauerovskom smislu, otkrije film u pozadini interpretacija, odnosno da se postojeća čitanja moderniteta (najčešće onog vernakularnog, koja Anderssonov film vežu za traumu rasapa društva blagostanja) razrade odnosno prevedu u termine jednog specifičnog filmskog jezika.³³²

Osim tih zaključaka, implicitno je i zagovaranje pojedinih teorijskih pristupa temi moderniteta, počevši od Kracauerovog koji je, i pored revizionističkog i šireg interesa novijeg datuma, uglavnom izostavljen iz preglednih obrada tema u koje bi potpadao (v. npr. Dominique Chateau: *Film i filozofija* ili Thérèse Giraud: *Film i tehnologija*). Među brojnim čitanjima povijesti filma kroz dvije paralelne, često i suprotstavljene tendencije, zanimljivost je Kracauerovog modela u spoju kritike i filma odnosno dvostrukoj vizuri koja se udvaja na razini čitanja filma – s jedne strane, filma kao društvene činjenice, kao simptoma moderniteta, kao izraza ideologije, i, s druge strane, filma kao potencijalnog korektiva svake ideologije i teorije. Kracauerov pokušaj da razlikuje te dvije perspektive, a da ih istovremeno kombinira u svojim tekstovima čini takav pristup filmu mjestimično banalnim, često kritiziranim i teško uporabljivim (riječima M. Jaya, ekstrateritorijalnim), ali i utopijskim projektom, odnosno objektom želje filmske teorije koja i Kracauerova djela povremeno pokušava revalorizirati. Moguće se objašnjenje za takav interes može naći u jednom Gunningovom zaključku, koji je (govoreći o utopijskim projekcijama koje su rane teorije vezivale za film i o njihovoj atraktivnosti za suvremenu teoriju filma) komentirao kako se utopijski projekti ne vrednuju po realizaciji (ili njenom nedostatku), nego po želji koju izražavaju (Gunning 2003: 75-76).

³³¹ S čim u paru ide i nedostatak konceptualne autonomije u odnosu na klasični stil kakvu podrazumijeva *film atrakcije*. Post-klasična se naracija, čak i kada se ne koristi taj naziv, definira prije svega u terminima odmaka od klasične, što podrazumijeva, posebno u analizama pojedinih filmova, i interpretativni obrazac *modernističkog* odmaka u odnosu na klasičnu i konvencionalnu priču; v. npr. Cameronovu analizu *split-screen* naracije u *Time Codeu*, koja se čita kao primjer kompleksne ili *modularne* naracije na pozadini klasičnije priče npr. *Kratkih rezova* (Cameron: 140f).

³³² Iz sličnog je razloga i u pregledu teorija moderniteta među čitanjima „alternativnih“ ili „vernakularnih“ moderniteta na filmu izdvojena Hanseničnina kovanica *vernakularnog modernizma*, koja je polazila od ideje prevođenja moderniteta na (prije svega) filmske idiome.

7. ILUSTRACIJE

8. BIBLIOGRAFIJA

- Abel, Richard (ur.) (2010.) *Encyclopedia of Early Cinema*, London: Routledge.
- Adorno, Theodor (1979.) *Negativna dijalektika*, Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod.
- Adorno, Theodor (1991.) *The Curious Realist: On Siegfried Kracauer*, u: *New German Critique* 54, 1991, (159-177).
- Agamben, Giorgio (2007.) *The Coming Community*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Andrew, Dudley J./Endru, Dž. Dadli (1980.) *Glavne filmske teorije*, Beograd: Institut za film.
- Altman, Rick (2008.) *A Theory of Narrative*. New York: Columbia UP.
- Ajanović „Ajan”, Midhat (2009.) *Den rörliga skämtteckningen: stil, transformation och kontext*. Göteborg: Optimal Press.
- Ajanović, Midhat (2008.) *Karikatura i pokret*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Ajanović-Ajan, Midhat (2010.) *Tragajući za kompleksnim kadrom (Roy Andersson, sadašnji i budući filmski klasik)*, u: *Sarajevske Sveske* br. 29/30, <http://www.sveske.ba/bs/content/tragajuci-za-kompleksnim-kadrom> ([29.03.2011.]).
- Andersson, Roy (2010.) *Strah našeg vremena od ozbiljnosti*, u: *Sarajevske Sveske* br. 29/30, <http://www.sveske.ba/bs/content/strah-naseg-vremena-od-ozbiljnosti> ([29.03.2011.]).
- Andersson, Roy (2010.) *The Complex Image*, u: Marklund, Anders i Larsson, Mariah (ur.): *Swedish Film: An Introduction and Reader*, Lund: Nordic Academic Press, (274-279)
- Andersson, Roy, Boman, Kalle i Borbás, István (ur.) (1997), *Lyckad nedfrysning av herr Moro*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Andersson, Roy (1997.) *Vår tids rädsla för allvar*, Göteborg: Göteborgs film festival.
- Andersson, Roy (2009.) *Vår tids rädsla för allvar*, Stockholm: Studio 24
- Arendt, Hannah (1985.) *Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940*. u: Benjamin, Walter: *Essays and reflections*, New York: Schocken Books, (1-59).
- Atkinson, David, Jackson, Peter, Sibley, David i Washbourne, Neil (2008.) *Kulturna geografija: kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb: Disput.
- Aumont, Jacques et al./Omon, Žak, Bergala, Alen, Mari, Mišel i Verne, Mark (2006.) *Estetika filma*, Beograd: Clío.
- Axelsson, Karl (1999.) *Bilder av ett folkhem. Om svensk filmmelodram i socialdemokratins tjänst (magisterij)*, Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen.

- Azcona, María del Mar (2005.) *Making Sense of A Multi-Protagonist Film: Audience Response Research and Robert Altman's Short Cuts (1993)*, u: *Miscelánea: a Journal of English and American Studies* 32, (11-22).
- Azcona, María del Mar (2010.) *The Multi-Protagonist Film (New Approaches to Film Genre)*, Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Bahtin, Mihail (1989.) *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Bal, Mieke (2001.) *Looking In: The Art of Viewing*, Amsterdam: G + B Arts International.
- Barsam, Richard (1992.) *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*, Bloomington: Indiana University Press.
- Bauman, Zygmunt (2011.) *Tekuća modernost*, Zagreb: Naklada Pelago.
- Bazin, André/Bazen, Andre (2009.) *Šta je film? (I-IV)*, YU FILM DANAS XXII br 1-2 (90/91), Novi Sad: 3D+.
- Benjamin, Valter (1997.) *Jednosmerna ulica. Berlinsko detinjstvo*, Beograd: Izdavačko poduzeće „Rad“.
- Benjamin, Walter (1999.) *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1986.) *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Benjamin, Walter (1985.) *Illuminations: Essays and reflections*, New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (2002.) *The Arcades Project*, Cambridge, Mass. i London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berghdal, Gunnar (2009.) *Originalutgåvans förord*, u: Andersson, Roy: *Vår tids rädsla för allvar*, Stockholm: Studio 24, (17-21).
- Björkman, Stig (1977.) *Film in Sweden: The New Directors*, London: The TantivyPress/South Brunswick and New York: AS Barnes and Co.
- Björkman, Stig (1978.) *I förklarar ljus*, u: *Nya bilder och dagsljus: tio svenska regissörsporträtt*, Stockholm: PAN/Norstedt, (126-139).
- Björkman, Stig, Lindblad, Helena i Sahlin, Fredrik (2002.) *Fucking film: Den nya svenska filmen*, Stockholm: Alfabeta Bokförlag.
- Blom, Ivo (2007.) *The First Cameraman in Iceland. Travel Film and Travel Literature*, u: Porter, Laraine i Dixon, Briony (ur.): *Picture Perfect. Landscape, Place and Travel in British Cinema before 1930*, Exeter: The Exeter Press, (68-81).
- Blomberg, Eva (1992.) *Folkhemmet i filmen*, u: *Häftan för kritiska studier* 25:4, (46-56).

- Bordwell, David (2006a) *Lessons from BABEL*
<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel/> ([29.03.2011.]).
- Bordwell, David (1985.) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, David (2006b) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (2005.) *O povijesti filmskoga stila*, Zagreb: HFS.
- Bordwell, David (2008.) *Poetics of Cinema*, New York, London: Routledge.
- Bordwell, David (2009.) *Vancouver visions (recenzija filma Ti što živiš)*
<http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-andersson/> ([29.03.2011.]).
- Bordwell, David i Thompson, Kristin (2003.) *Film History. An Introduction (Second Edition)*, New York: McGraw-Hill.
- Bradshaw, Peter (2007.) *Babel*, u: *Guardian* (19.01.2007), str. 5
<http://www.guardian.co.uk/film/2007/jan/19/drama.thriller> ([29.03.2011.]).
- Brandt, Tobias (1998.) *Tidsspegel: om den långa tagningen och bruket av den i fyra filmer av Jean-Luc Godard, Andrej Tarkovskij, Theo Angeloupos och Roy Andersson* (magisterij), Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen.
- Brlek, Tomislav (2003.) *Žrtva*, u: *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (784-785).
- Brodén, Daniel (2010.) *Vad är det som har hänt? Om Roy Andersson och den urspårade välfärdsstaten*, u: Rönnberg, Margareta i Westling, Karolina (ur.): *Motsträviga synsätt: om rörliga bilder som bjuder motstånd*, Visby: Filmförlaget, (23-44).
- Brodén, Daniel (2008.) *Folkhemmets skuggbilder*, Göteborg: Ekholm & Tegebjer.
- Brönnimann, Jürg (2004.) *Der Soziokrimi: ein neues Genre oder ein soziologisches Experiment*, Wuppertal: NordPark Verlag.
- Brunow, Dagmar (2010.) *The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics*, u: *Journal of Scandinavian Cinema* 1: 1 Bristol: Intellect Ltd, (83–86).
- Bruns, John (2008.) *The polyphonic film*, u: *New Review of Film and Television Studies* 6:2, (189-212).
- Brunsdon Charlotte (2004.) *The poignancy of place: London and the Cinema*, u: *Visual Culture in Britain* 5 (1), (59-74).
- Brunsdon, Charlotte (2010.) *The Attractions of the Cinematic City*, referat održan na konferenciji NECS (*European Network for Cinema and Media Studies*), Istanbul

- Buckland, Warren (2009.) *Introduction: Puzzle Plots*, u: Buckland, Warren (ur.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Burch, Noël (1991.) *In and out of Synch. The Awakening of a Cine-dreamer*, Aldershot, England: Scolar Press.
- Burch, Noël (1986.) *Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach*, u: Rosen, Philip (ur.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia UP, (483-507).
- Burch, Noël (1990.) *Life to Those Shadows*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press.
- Buzzard, James (2001.) *Perpetual Revolution*, u: *Modernism/Modernity* 8.4 (2001), (559-581).
- Calinescu, Matei (1998.) *Lica moderniteta*, Zagreb: Stvarnost.
- Carroll, Noël (2003.) *Engaging the Moving Image*, New Haven&Longon: Yale UP.
- Cameron, Allan (2008.) *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Company, David (2008.) *Photography and Cinema (Exposures)*. London: Reaktion Books.
- Company, David (ur.) (2007.) *The Cinematic*. London: Whitechape; Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Carmago, Sandy (2002.) "Mind the Gap: The Multi-Protagonist Film Genre, Soap Opera, and the Emotive Blockbuster", u: *M/C: A Journal of Media and Culture* 5:5. <http://www.media-culture.org.au/mc/0210/Carmago.html> ([29.03.2011.]).
- Casetti, Francesco (2008.) *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*, New York: Columbia University Press.
- Céline, Louis Ferdinand (1972.) *Putovanje nakraj noći* (drugi tom), Zagreb: Znanje.
- Charney, Leo i Schwartz, Vanessa R. (ur.) (1995.) *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press.
- Cherchi Usai, Paolo (1996.) *The Scandinavian Style*, u: Nowell-Smith, Geoffrey (ur.), *The Oxford History of World Cinema*, New York: Oxford UP, (151-159).
- Clarke, David B. (ur.) (1997.) *The Cinematic City*, New York, London: Routledge.
- Collins, Jo i Jervis, John (2008.) *Introduction*, u: Collins, Jo i Jervis, John (ur.): *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*, New York: Palgrave Macmillan, (1-10).
- Comolli, Jean-Louis (1987.) *Tehnika i ideologija*, u: *Teorija levice*. Beograd: Institut za film, (97-153).

- Comolli, Jean-Louis (1986.) *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (parts 3 and 4)*, u: Rosen, Philip (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia UP, (421-443).
- Compagnon, Antoine (1994.) *The 5 Paradoxes of Modernity*, New York: Columbia UP.
- Crary, Jonathan (1995.) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Dahlén, Peter, Forsman, Michael i Vikilund, Klas (1990.) *Folkhemsdrömmen som spräck*; Tidskrifter FILMHÄFTET nr. 69/70-71/72, (33-44).
- Dalle Vacche, Angela (1996.) *Cinema and painting: how art is used in film*, Austin: University of Texas Press.
- Dalle Vacche, Angela (2009.) *Godardov Ludi Pierrot – filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva*, u: Purgar, Krešimir (ur.): *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Zagreb: CVS, (270-295).
- Danius, Sara (2002.) *The Senses of Modernism: Technology, Perception and Aesthetics*, Ithaca NY, Cornell University Press.
- de Certeau, Michael (2002.) *Invencije svakodnevice*, Zagreb: Naklada MD.
- Deleuze, Gilles (2010a) *Film 1: Slika-pokret*, Zagreb: Bijeli val.
- Deleuze, Gilles/Delez, Žil (2010b) *Film 2: Slika-vreme*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Derrida, Jacques (2002.) *Sablasti Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Deutelbaum, Marshall (2009.) *The Pragmatic Poetics of Hong Sangsoo's The Day a Pig Fell into a Well*, u: Buckland, Warren (ur.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley Blackwell, (203-217).
- Diffrient, David Scott (2007.) *Stories that Objects Might Live to Tell: The 'Hand-Me-Down Narrative' in Film*, u: Other Voices, Vol. 3, Br. 5 <http://www.othersvoices.org/3.1/sdiffrient/index.php> ([29.03.2011.]).
- Doane, Mary Ann (2003.) *The object of theory*, u: *Rites of realism: essays on corporeal cinema*, Durham, NC: Duke University Press, (80-89).
- Donald, James (1999.) *Imagining the Modern City*, London: Athlone Press, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Donald, James (2002.) *Grad i kino, moderni prostori*, u: Chris Jencks (ur.): *Vizualna kultura*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk (121-136).

- Duda, Dean (2005.) *Ostavljeno veslo na galiji nacije: književni modernizam i kultura putovanja*, u: Reč, br. 73/19, Beograd: Fabrika knjiga, (97-119).
- Duda, Dean (1998.) *Priča i putovanje: hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Eagle, Herbert (1981.) *Russian formalist film theory*, Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
- Elsaesser, Tomas (2005a) *Early Film History and Multi-Media: An Archeology of Possible Futures*, u: Hui Kyong Chun, Wendy i Keenan, Thomas (ur.): *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, London: Routledge, (13-25).
- Elsaesser, Thomas (1990.) *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology*, u: Elsaesser, Thomas (ur.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: bfi, (110).
- Elsaesser, Thomas (2005b) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (2009.) *The Mind-Game Film* u: Buckland, Warren (ur.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley Blackwell, (13-41).
- Elsaesser, Thomas (2010.) *In the City but Not Bounded by It: Spatial Turns and Lines of Flight*, referat održan na konferenciji NECS (*European Network for Cinema and Media Studies*), Istanbul, Turska
- Everett, Wendy (2005.) *Fractal films and the architecture of complexity*, u: *Studies in European Cinema* 2: 3, (159-171).
- Ezra, Elizabeth (2010.) *Transnational Cinema, Transgeneric Cinema*, u: Azcona, María del Mar i Deleyto, Celestino (ur.): *Generic attractions: New Essays on film genre criticism*, Paris: Michel Houdiard Éditeur, (29-40).
- Freud, Sigmund (2010.) *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Frisby, David (1988.) *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin (Studies in Contemporary German Social Thought)*, Cambridge MA: MIT Press.
- Frykman, Jonas (1991.) *Modernitet som svensk mentalitet*, u: Agrell, Wilhelm (ur.): *Nationell säkerhet utan granser*, Stockholm: Allmänna Förlaget, (151-179).

- Frykman, Jonas (2004.) *Swedish mentality: between modernity and cultural nationalism*, u: Almqvist, Kurt i Glan, Kay (ur.): *The Swedish Success Story?* Stockholm: Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, (121 –132).
- Frykman, Jonas i Löfgren, Orvar (1983.) *Culture Builders: A Historical Anthropology of Middle-Class Life*, New Brunswick and London: Rutgers University press.
- Fullerton, John (1990.) *Spatial and Temporal Articulation in Pre-classical Swedish Film*, u: Elsaesser, Thomas (ur.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, (375 389).
- Fullerton, John i Olsson, Jan (ur.) (2004.) *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital* (Stockholm studies in cinema: 4), Rim: John Libbey.
- Furhamar, Leif (2003.) *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning*, Stockholm: Dialogos.
- Gaudreault, André i Gunning, Tom (2006.) *Early Cinema as a Challenge to Film History*, u: Strauven, Wanda (ur.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam UP, (365-381).
- Gilić, Nikica (2000a) *Nostalgični modus postmoderne i nostalgija kao tema i značajka kraja (filmskog) stoljeća*, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 21 (VI), Zagreb: Hrvatski filmski savez, (60-64).
- Gilić, Nikica (2000b) *Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma*, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 23 (VI), Zagreb: Hrvatski filmski savez, (132-142).
- Gilić, Nikica (2010.) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Gregor, Ulrich i Patalas, Eno (1977.) *Istorija filmske umetnosti. I deo: Nemi film 1985-1929.*, Beograd: Institut za film.
- Grive, Madeleine (2002.) *Det svenska novellundret*, u: *00TAL* 11, (2-5).
- Grytten, Frode (2004.) *Pjesma košnice*, Zagreb: Naklada MD.
- Gunnarsson, Hans (2002.) *Hans Gunnarsson om hur man förvandlar litteratur till film, om hur långnovellen Februari blev filmmanuskriptet Leva livet*, u: Björkman, Stig et. al. (ur.): *Fucking film: Den nya svenska filmen*, Stockholm: Alfabeta Bokförlag, (146 162).

- Gunning (2000a) "A Dangerous Pledge": Victor Sjöström's Unknown Masterpiece, Mästerman, u: Fullerton, John i Olsson, Jan (ur.): *Nordic Explorations: Film Before 1930*. London: John Libbey, (204-231).
- Gunning, Tom (1997.) *Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the 'View' Aesthetic*, u: Hertogs, Daan i de Klerk, Nico (ur.): *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*, Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, (9-24).
- Gunning, Tom (1991.) *Enigmas, Understanding and Further Questions. Early Cinema Research in Its Second Decade Since Brighton*, u: *Persistence of Vision* 9 (1991), (4-9).
- Gunning, Tom (2003.) *Loïe Fuller and the Art of Motion: Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema*, u: Allen, Richard, Michelson, Annette i Turvey, Malcolm: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam: Amsterdam, (75-89).
- Gunning, Tom (1989.) *Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr, Lapore and Solomon*, u: *Motion Picture*, vol. 3, br. 1-2 (1989-90) (2-5).
- Gunning, Tom (2006.) *Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows*, u: Pomerance, Murray (ur.): *Cinema and modernity*, New Brunswick: Rutgers University Press, (297-315).
- Gunning, Tom (1990a) *Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films* u: Elsaesser, Thomas (ur.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, (86-95).
- Gunning, Tom (1990b) *The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant Garde*, u: Elsaesser, Thomas (ur.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: bfi, (56-62).
- Gunning, Tom (2000b) *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI.
- Gunning, Tom (1994.) *The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity*, u: *Yale Journal of Criticism* 7:2 (1994), (189-201).
- Göransson, Mattias (2000.) *Återkomsten [ett filmkonstreportage]*, Göteborg: Filmkonst.
- Hansen, Miriam (1995.) *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, u: Charney, Leo i Schwartz, Vanessa (ur.): *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, (362-403).

- Hansen, Miriam (1996.) *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.
- Hansen, Miriam (1987.) *Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"*, u: *New German Critique*, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory, (179-224).
- Hansen, Miriam (1991.) *Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture* u: *New German Critique*, 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, (47-76).
- Hansen, Miriam (1999.) *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, u: *Modernism/modernity* vol. 6, br. 2 (1999) (59-77). URL: <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/modernism-modernity/v006/6.2hansen.html> (11/11/2009).
- Hansen, Miriam (1993.) *"With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940*, u: *Critical Inquiry*, vol. 19, br. 3 (1993), (437-469). <http://www.jstor.org/stable/1343960> (11.11.2009.)
- Heath, Stephen (1993.) *Narrative Space*, u: Easthope, Anthony (ur.): *Contemporary Film Theory*, (68-95).
- Hedling, Erik (2006.) *Grupptricketts tragik – om skildringen av kollektiva mekanismer i moderna svenska blockbusters*, u: Hedling, Erik i Wallengren, Ann-Kristin (ur.): *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Malmö: Atlantis, (303-333).
- Hedling, Erik (2008.) *The Welfare State Depicted: Post-Utopian Landscapes in Ingmar Bergman's films*, u Koskinen Maaret (ur): *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*, (180-193).
- Hedling, Erik (2010.) *Ingmar Bergman and Modernity: Some Contextual Remarks*, u: Marklund, Anders i Larsson, Mariah (ur.): *Swedish Film: An Introduction and Reader*, Lund: Nordic Academic Press, (219-229).
- Hedling, Erik i Mats Jönsson (2008.) *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Hedling, Erik i Wallengren, Ann-Kristin (2006.) *Svensk film i skuggan av sekelskiftet – en inledning*, u: Hedling, Erik i Wallengren, Ann-Kristin (ur.): *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Malmö: Atlantis, (9-19).

- Hedling, Olof (2006.) "Sveriges mest kända korvkiosk" – om regionaliseringen av svensk film, u: Hedling, Erik i Wallengren, Ann-Kristin (ur.): *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Malmö: Atlantis, (19-51).
- Hedling, Olof (2010.) *The Regional Turn. Developments in Scandinavian Film Production*, u: u: Marklund, Anders i Larsson, Mariah (ur.): *Swedish Film: An Introduction and Reader*, Lund: Nordic Academic Press, (334-345).
- Hellsgård, Carolina (2001). *En starkare verklighet: människan och rum i Roy Anderssons filmbild* (magisterij), Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen.
- Hertogs, Daan i de Klerk, Nico (ur.). (1994) *Nonfiction From the Teens*, Amsterdam: Nederlands Filmmuseum.
- Highmore, Ben (2002.) *The Everyday Life Reader*, London i New York: Routledge.
- Holmberg, Jan (2005). *Kan vi bry oss om varandra?/Can We Bother About Each Other? (Roy Andersson, Sweden, 1988)*, u: Soila, Tytti (ur.) *The Cinema of Scandinavia*, London: Wallflower Press, (191-200).
- Horkheimer, Max i Adorno, Theodor (1974.) *Dijalektika prosyjetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Hsu, Hsuan L. (2006.) *Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis's Crash*, u: *Film Criticism* 31:1-2, (132-156).
- Israel, Samuel Ben (2010.) *Inter-Action Movies: Multi-Protagonist Films and Relationism*, u: Grishakova, Marina & Ryan, Marie-Laure (ur.): *Intermediality and Storytelling*. Berlin: Walter de Gruyter, (122-146).
- Israel, Samuel Ben (2006.) *Polyfonier. Multiprotagonistfilmens anti-hierarkiske og ikke psykologiserende fortællinger*, u: *Kosmorama* 52: 238, (23-33).
- Israel, Samuel Ben (2008.) *Multi-Protagonist Films and Relationism (referat održan na konferenciji NECS Budapest Conference 2008)*, (1-5). <http://www.necsinitiative.org/index2.php?modul=pub&submodul=&subsubmodul=63&seite=1>
- Jay, Martin (1985.) *Permanent Exiles: Essay on the Intellectual Migration from Germany to America*, New York: Columbia UP.
- Jordebo, Lena; Andersson, Roy; Jarl, Stefan i Engqvist, Lars (1997.) *Bland ärtodlare i smoking*, u: *Film&TV* 1 1997/Filmkonst 46, (40-41).
- Jukić, Tatjana (2003.) *Kratki rezovi*, u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.): *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (316).

- Keil, Charlie (1991.) *Steel Engines and Cardboard Rockets: The Status of Fiction and Nonfiction in Early Cinema*, u: *Persistence of Vision* 9 (1991), (37-44).
- Kern, Stephen (1983.) *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge MA: Harvard UP
- Kerr, Paul (2010.) *Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema*, u: *Transnational Cinemas* 1:1, (37-51).
- Kittler, Friedrich (1997.) *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford University Press.
- Koch, Gertrud (2000.) *Siegfried Kracauer: An Introduction*, Princeton: Princeton UP.
- Koskinen, Maaret (1996.) *The Swedish Film of the Eighties and Nineties: A Critical Survey*, u: *Bono, Francesco i Koskinen, Maaret (ur.): Film in Sweden*, Stockholm: Svenska Institutet.
- Koskinen, Maaret (1998.) *Konsten att återbörda tingen till synligheten: Roy Anderssons „En kärlekshistoria“*, u Hedling, Erik (ur.): *Blågult flimmer*, Lund: Studentlitteratur (166-183).
- Kracauer, Siegfried (2004.) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton i Oxford: Princeton UP.
- Kracauer, Siegfried (1995a) *History: The Last Things Before the Last*, New York: Markus Wiener Pub.
- Kracauer, Siegfried (2009.) *Straßen in Berlin und anderswo*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kracauer, Siegfried (1995b) *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge MA: Harvard UP.
- Kracauer, Siegfried (1998.) *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, London: Verso.
- Kracauer, Siegfried/Kracauer, Zigfrid (1971.) *Priroda filma I*. Beograd: Institut za film.
- Kracauer, Siegfried/Kracauer, Zigfrid (1972.) *Priroda filma II*. Beograd: Institut za film.
- Kravar, Zoran (2004). *Antimodernizam*. Zagreb: AGM.
- Larsson, Mariah (2010.) *A Renewal of Swedish Film? Introduction*, u: Marklund, Anders i Larsson, Mariah (ur.): *Swedish Film: An Introduction and Reader*, Lund: Nordic Academic Press, (284-286).

- Latour, Bruno (2004.) *Nikada nismo bili moderni: ogled iz simetrične antropologije*, Zagreb: Arkzin.
- Lavik, Erlend (2007.) *Changing Narratives: Five Essays on Hollywood History* (Doktorska disertacija, Universitetet i Bergen) <https://bora.uib.no/handle/1956/3183> ([29.03.2011.]).
- Levin, Thomas Y. (1995.) *Introduction*, u: Kracauer, Siegfried: *The Mass Ornament: Weimar Essays.*, Cambridge MA: Harvard UP.
- Lhotka, Karmen (2011.) *Zagreb na filmu 1915.-1945. (1. Dio)*, knjižica u sklopu DVD izdanja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Lundström, Mats (2003.) *En analys av Roy Anderssons bildskapande och gränsöverskridande produktioner inom spel/långfilm och kortfilm samt reklamfilm i relation till dagens visuella kultur utifrån ett socialsemiotiskt teoretiskt perspektiv för visuell kommunikation* (magisterij), Norrköping: Institutionen för tematisk utbildning och forskning – ITUF.
- Löfgren, Orvar (1990.) *Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt*, u: Hannerz, Ulf (ur.) *Medier och kulturer*, Stockholm: Carlssons Bokförlag, (85-120).
- Löfgren, Orvar (1991.) *Att nationalisera moderniteten*, u: Linde-Laursen, Anders i Nilsson, Jan Olof (ur.): *Nationella identiteter i Norden - ett fullbordat projekt?*, Stockholm: Nordiska rådet, (101-115).
- Löfgren, Orvar (1993.) *Swedish Modern: Konsten att nationalisera konsumtion och estetik*, u: Christensen, Christa Lykke i Thau, Carsten (ur.): *Omgang med ingene: Ti essays om tingenes tilstand*, Århus: Aarhus universitetsforlag, (159-180).
- MacCabe, Colin (2010.) *Paisan: More Real Than Real*, <http://www.criterion.com/current/posts/1357-paisan-more-real-than-real> ([29.03.2011.]).
- Majcen, Vjekoslav i Kukuljica, Mato (2003.) *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904.-1940*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Man, Glenn (2008.) *The Multiple Narrative Film: Genre and Ideology*, referat održan na konferenciji *Genre, Ideology and Culture in the Cinema*, Jaca, Španjolska
- Marić, Katarina (2001.) *Pjesme s drugog kata*, u: *Vijenac* br. 196 <http://www.matica.hr/Vijenac/Vij196.nsf/AllWebDocs/+Pjesmesdrugogkata>

- Marklund, Anders (2004.) *Upplevelser av svensk film: en kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985-2000*, Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Marklund, Anders (2006.) *Fönster för svensk film*, u: Hedling, Erik i Ann-Kristin Wallengren (ur.): *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Malmö: Atlantis, (157-171).
- Marklund, Anders (2010.) *Distinctive films in mainstream cinema: Yrrol & Tic Tac*, u: Marklund, Anders i Larsson, Mariah (ur.): *Swedish Film: An Introduction and Reader* Lund: Nordic Academic Press, (287-291).
- Mattson, Helena i Wallenstein, Sven-Olof (2009.) *1930/31: Den svenska modernismen vid vägskälet/Swedish Modernism at the Crossroads*, Stockholm: Axl Books.
- Mayer, David (2002.) *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts (renenzija)*, u: *Modernism/modernity*, Vol. 9, br. 2 (2002), (345-347).
<http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/modernism-modernity/v009/9.2mayer.html>
 (12.09.2010)
- Mazierska, Ewa i Rascaroli, Laura (2003.) *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema*, London: I.B. Taurus.
- Mennel, Barbara (2008.) *Cities and Cinema*, New York, London: Routledge.
- Metz, Walter (2006.) *Woody's Melindas and Todd's Stories: Complex Film Narratives in the Light of Literary Modernism*, u: *Film Criticism* 31:1-2 (107-131).
- Michelson, Annette (2003.) *Filosofska igračka*, Beograd: Samizdat B92.
- Mitchell, Timothy (ur.) (2000.) *Questions of Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mitchell, W. J. Thomas (1995.) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Mittel, John (2006.) *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, u: *The Velvet Light Trap*, 58, (29-40).
- Mülder-Bach, Inka (1998.) *Introduction*, u: *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, London: Verso, (1-25).
- Musser, Charles (1990.) *The Travel Genre in 1903 – 1904: Moving Towards Fictional Narrative*, u: Elsaesser, Thomas (ur.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: bfi, (123-133).
- Neiiendam, Jacob (2005.) *Preface*, u: Soila, Tytti (ur.): *The Cinema of Scandinavia*, London & New York: Wallflower Press, (xii-xiv).

- Nesting, Andrew K. i Elkington Trevor Glen (2005.) *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, Detroit: Wayne State University Press.
- Newman, Michael (2006.) *Character and Complexity in American Independent Cinema: 21 Grams and Passion Fish*, u: *Film Criticism* 31:1-2, (89-106).
- Nichols, Bill (2001.) *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, u: *Critical Inquiry*, vol. 27, br. 4, (580-610).
- Nord, Adam Marko (2002.) *Švedska kinematografija: pregled problema i rješenja*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 30, Zagreb: Hrvatski filmski savez, (85-86).
- Nykänen, Joni (2010.) *Sveriges intressantaste regissör gör ny film*, u: *Kuriren* <http://www.kuriren.nu/bloggar/bloggentry.aspx?blogg=4617200&entry=5379994>
- Ode, François (2009.) *Tystnaden Andersson*, u: *5 x Roy Andersson*, Stockholm: Studio 24, (3 15)
- Olsson, Jan (2009.) *Los Angeles before Hollywood: Journalism and American Film Culture, 1905 to 1915*. New York: Columbia UP.
- Palmgren, Hjalmar (1985.) *Roy Andersson: en jämförande analys mellan långfilmsestetik och reklamfilmsestetik*, Stockholm: Universitetet, Institutionen för teater- och filmvetenskap.
- Panofski, Ervin (1978.) *Stil i medijum filma*, u: Stojanović, Dušan (ur.): *Teorija filma*, Beograd: Nolit, (117-135).
- Peterlić, Ante (ur.) (1986.) *Filmska enciklopedija* (1/2), Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža".
- Peterlić, Ante (ur.) (1990.) *Filmska enciklopedija* (2/2), Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža".
- Peterlić, Ante (2005.) *H-8... - nekoć i sad*, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 44 http://www.hfs.hr/hfs/ljetopis_clanak_detail.asp?sif=1067 ([29.03.2011.]).
- Peterlić, Ante (2003a) *Lang, Fritz*, u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.) *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (329).
- Peterlić, Ante (2003a) *Netrpeljivost*, u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.): *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (435-436).
- Peterlić, Ante (1983.) *Ogledi o devet autora*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Peterlić, Ante (1990.) *Omnibus-film*, u: *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (266).
- Peterlić, Ante (2001.) *Osnove teorije filma*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada.

- Peterlić Ante (2008). *Povijest filma: Rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Peterlić, Ante i Majcen Vjekoslav (2000.) *Oktavijan Miletić*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Peters, Lindsay (2008.) *Private Fears in Public Places: Network Narrative and the Post 'Smart' American Melodrama*, u: *Synoptique 12: Melodram*
http://www.synoptique.ca/core/articles/private_fears_in_public_places/
 ([29.03.2011.]).
- Peterson, Jennifer Lynn (2010.) *Travelogues*, u: Abel, Richard (ur.): *Encyclopedia of Early Cinema*, London: Routledge.
- Pettersson, Jimmy (2003.) *Roy Andersson - en svensk neorealist?* Lund: Universitetet, Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Peucker, Brigitte (1995.) *Incorporating images: film and the rival arts*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Pomerance, Murray (ur.) (2006.) *Cinema and modernity*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pressreaktion Svensk filmografi (Älskande par (1964))* http://www.sfi.se/sv/svensk_filmdatabas/Item/?itemid=4700&type=MOVIE&iv=Comments ([29.03.2011.]).
- Quaresima, Leonardo (2004.) *Introduction*, u: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton i Oxford: Princeton UP.
- Radić, Damir (2003.) *Altman, Robert*, u: *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (8).
- Ramírez Berg, Charles (2006.) *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarrantino Effect'*, u: *Film Criticism* 31:1-2, (5-61).
- Robnik, Drešli (2009.) *Siegfried Kracauer*, u: Colman, Felicity (ur.) *Film, Theory, Philosophy: The Key Thinkers*, Durham, UK: Acumen i McGill-Queens University Press (Canada), (40-51).
- Rodowick, David (2011.) *An Elegy for Theory*, u: Corrigan, Timothy, White, Patricia i Mazaj, Meta (ur.), *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings* Boston and New York: Bedford/St. Martin's (1110-1126).
- Rothman William (2004.) *Film, Modernity, Cavell*, u: Pomerance, Murray (ur.): *Cinema and modernity*, New Brunswick: Rutgers University Press, (316-333).
- Roos, Camilla (2001.) *Roy Andersson och blicken*, u: *Zoom: filmpedagogisk tidskrift* 13, br. 1 (20).

- Sassen, Saskia (2001.) *The Global City*, Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Saveski, Zoran (2006.) *Avangarda, alternativa, film: kulturološki aspekti alternativne umetnosti na primeru filma*, Beograd: Dom kulture "Studentski grad".
- Schivelbusch, Wolfgang (2010.) *Povijest putovanja željeznicom - o industrijalizaciji prostora i vremena u 19. stoljeću*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Shiel, Mark i Fitzmaurice, Tony (ur.) (2001.) *Cinema and the City in History and Theory*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Silvey, Vivien (2009.) *Not Just Ensemble Films: Six Degrees, Webs, Multiplexity and the Rise of Network Narratives*, u: *Forum 8*. <http://forum.llc.ed.ac.uk/archive/08/silvey.php> ([29.03.2011.]).
- Simmel, Georg (2001.) *Kontrapunkti kulture*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- Simons, Jan (2008.) *Complex narratives*. U: *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 6, Br. 2, (111–126).
- Singer, Ben (2001.) *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York: Columbia University Press.
- Singer, Ben (2009.) *The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse*, u: Ligensa, Annemone i Kreimeier, Klaus (ur.): *Film 1900: technology, perception, culture*, Bloomington, IN: Indiana University Press (37-51).
- Slamnig, Ivan (2000.) *Ranjeni tenk*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Snickars, Pelle (2001) *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Stockholm: Aura Forlag.
- Soila, Tytti (1998.) *Sweden*, u: Soila, Tytti, Iverson, Gunnar i Söderberg Widding, Astrid (ur): *Nordic National Cinemas*, London: Routledge, (142-232).
- Soila, Tytti (2005.) *Introduction*, u: Soila, Tytti (ur.): *The Cinema of Scandinavia*, London& New York: Wallflower Press, (1-12).
- Soila, Tytti, Iverson, Gunnar i Söderberg Widding, Astrid (1998.) *Nordic National Cinemas*, London: Routledge.
- Susan Sontag (2001.) *Against Interpretation*, London: Vintage.
- Sontag, Susan (2005.) *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam.
- Sontag, Susan (2006.) *Stilovi radikalne volje*, Sarajevo: MESS.
- Stam, Robert (2000.) *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell.
- Steiger, Janet (2006.) *Complex Narratives, An Introduction*. U: *Film Criticism* 31:1-2, (2-4).

- Stojanović, Dušan (1986a) *Filmologija*, u: *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (398).
- Stojanović, Dušan (1986b) *Fotografičnost*, u: *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (433).
- Stojanović, Dušan (1986c) *Kracauer, Siegfried*, u: *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: LZ "Miroslav Krleža", (721-722).
- Stojanović, Dušan (ur.) (1978.) *Teorija filma*, Beograd: Nolit.
- Stojanović, Dušan (1998.) *Velika avantura filma*, Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej.
- Strauven, Wanda (2006.) *Introduction to an Attractive Concept*, u: Strauven, Wanda (ur.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam UP, (11-30).
- Šakić Tomislav (2009.) *Parodijski alibi*, u: Marušić, Joško, Čegir, Tomislav i Šakić, Tomislav: *Hrvatski filmski redatelji I*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara etc., (27-29).
- Šato, Dominik (2011.) *Film i filozofija*, Beograd: Clio
- Šuvaković, Miško (2005.) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky.
- Tapper, Michael (2000.) *Folkhemmet svanesång: Michael Tapper intervjuar Roy Andersson*, *Filmhäftet* 28 br. 111 (3), (70-73).
- Taylor, Paul A. i Harris, Jan Li (2008.) *Critical Theories of Mass Media: Then and Now*, Maidenhead, Berkshire, England: Open University Press/McGraw-Hill.
- Thanouli, Eleftheria (2006.) *Post-classical narration. A new paradigm in contemporary cinema*, u: *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 4, Br. 3, (183–196).
- Thompson, Kristin (1999.) *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge MA: Harvard UP.
- Tinjanov, Jurij (1998.) *Pitanja književne povijesti*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Tomić, Janica (2009.) *Carverovci, altmanovci, "prljavi" i "sudoperski" realisti i još neki realizam, suvremene skandinavske proze*, u: *Književna smotra* 152/2, (85-93).
- Tomić, Janica (2010.) *From Scandinavian Detective Films to The Wire*, u: Azcona, María del Mar i Deleyto, Celestino (ur.): *Generic Attractions, New Essays on Film Genre Criticism*, Paris: Michel Houdiard, (247-259).
- Tomić Janica (2011.) *Nätverksberättande i film och litteratur*, u: *Litteratur och film: Samband och samspel ur skandinaviskt perspektiv*, Tartu: Tartu University Press, (145-158).

- Tomić, Janica (2008.) *Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 53, Zagreb: Hrvatski filmski savez, (41-53).
- Tonkiss, Fran (2005.) *Space, the city and social theory: social relations and urban forms*. Polity Press, Oxford.
- Tröhler, Margrit (2000.) *Les films a protagonistes multiples et la logique des possibles*, u: *Iris* 29, (85–102).
- Tröhler, Margrit (2007.) *Offene Welten ohne Helden – Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren Verlag.
- Tudor, Andrew/Endru Tjudor (1979.) *Teorije filma*, Beograd: Institut za film.
- Turković, Hrvoje (2003a) *Melodrama*, u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ “Miroslav Krleža”, (387).
- Turković, Hrvoje (2003b) *Primitivni stil*, u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.): *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ “Miroslav Krleža”, (542).
- Turković, Hrvoje (1988.) *Razumijevanje filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Turvey, Malcom (2011.) *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Ucoluk, Ece (2010.) *Simulacrum of Reality: Network Narrative in Babel* (Magistarski rad, College of Fine Arts of Ohio University) <http://etd.ohiolink.edu/view.cgi/Ucoluk%20Ece.pdf?ohiou1268671271> ([29.03.2011.]).
- Uricchio, William (2008.) *Imag(in)ing the City*, u: Webber, Andrew (ur.) *Cities in Transition*, London: Wallflower Press (102-112).
- Vallejo, Cesar *Stumble Between Two Stars* <http://frankshome.org/Vallejo.html> ([29.03.2011.])
- Verksamhetsberättelse* (1996.) Stockholm: Filminstitutet.
- Verksamhetsberättelse* (2008.) <http://www.sfi.se/en-GB/Statistics/> ([29.03.2011.]).
- Verksamhetsberättelse* (2009.) <http://www.sfi.se/Documents/Dokument%20fr%C3%A5n%20Svenska%20Filminstitutet/Verksamhetsber%C3%A4ttelser/Verksamhetsber%C3%A4ttelse%202009.pdf> ([29.03.2011.]).
- Vincendeau, Ginette (2008.) *Family Ties*, u: *Sight and Sound* 18/8, (16-20).

- Vishnevetsky, Ignatiy (2009.) *Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson*, u: *Notebook, a digital magazine of international cinema and film culture*.
<http://mubi.com/notebook/posts/figurative-and-abstract-an-interview-with-royandersson>
- Von Doviak, Scott (2000.) *Traffic*. <http://www.culturevulture.net/Movies/Traffic.htm>
 ([29.03.2011.]).
- Weman, Mats (1998.) *Vem i helvete tror Roy Andersson att han är!?*, u: *Film&TV: tidskrift för fri film och massmediekritik*, br. 4, (20-30).
- Wiberg, Charlotte (2006.) *Filmkritik i svensk dagspress – en ögonblicksbild*, u: Hedling, Erik i Wallengren, Ann-Kristin (ur.): *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Malmö: Atlantis, (267-300).
- Wallenstein, Sven-Olov (2001.) *Modernismens teknologier*, u: Widenheim, Cecilia i Rudberg, Eva (ur.): *Utopi & Verklighet: Svensk Modernism 1900-1960*, Stockholm: Moderna museet, (122-127).
- Söderbergh Widding, Astrid (1994.) *Sätt att se: Texter om estetik och film*, Stockholm: Thomas Fischer.
- Widenheim, Cecilia i Rudberg, Eva (2001.) *Utopi & Verklighet: Svensk Modernism 1900 1960*, Stockholm: Moderna museet.
- Wilmington, Michael (2004.) *Short Cuts: City Symphony*
<http://www.criterion.com/current/posts/349-short-cuts-city-symphony> ([29.03.2011.]).
- Winter, Reiner & Nestler, Sebastian (2010.) *'Doing Cinema'. Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der Cultural Studies*, u: Schenk, Irmbert et. al. (ur.): *Film – Kino Zuchauer: Filmrezeption/Film - Cinema - Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren Verlag (99-115).
- Zeman, Zdenko (2004.) *Autonomija i odgođena apokalipsa - sociologijske teorije modernosti i modernizacije*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Žižek, Slavoj (1994.) *The Spectre of Ideology*, u: Žižek, Slavoj (ur.): *Mapping ideology*, London: Verso, (1-34)
- Žmegač, Viktor (1986.) *Aspekti Benjaminove esejistike*, u: *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga, (5-22).

9. FILMOGRAFIJA:

5x2 (2004)

21 gram (*21 Grams*, 2003)

71 fragment kronologije slučajnosti (1994)

90te u 90minuta (*90 minuter 90tal*, 2000)

Ådalen 31 (1969)

Ako se okrenem (*Om jag vänder mig om*, 2003)

Andaluzijski pas (*Un chien andalou*, 1928)

Antikrist (*Antichrist*, 2009)

Avatar (2009)

Babel (2006)

Berlin: simfonija velegrada (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*, 1927)

Bijeli sport (*Den vita sporten*, 1968)

Bobby (2006)

Boja nara (*Sayat Nova*, 1968)

Bolje stvari (*Better Things*, 2009)

Braće Mozart (*Bröderna Mozart*, 1986)

Brza lova (*Snabba Cash*, 2010),

Chungking Express (*Chung Hing sam lam*, 1994)

Crni Petar (*Cerný Petr*, 1964)

Cure (*Flickorna*, 1968)

Čovjek s filmskom kamerom (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929),

Četiri nijanse smeđeg (*Fyra nyanser av brunt*, 2004)

Četiri sobe (*Four rooms*, 1995)

Čovjek na balkonu (*Mannen på balkongen*, 1993)

Da ne govorimo o svim tim ženama (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964)

Dan gnijeva (*Vredens Dag*, 1943)

Dan kada je svinja pala u bunar (*Daijiga umule pajinnal; The Day a Pig Fell Into the Well*, 1996)

Dan svisca (*Groundhog Day*, 1993)

Dani opasnog živiljenja (*A Fei jingjyuhn*, 1990)

Darling (2007)

Dekalog (1989)

Detalji (Detaljer, 2003)
Devet života (Nine Lives, 2005)
Dijagonalna simfonija (Symphonie Diagonale, 1921)
Dnevnik svećenika (Journal d'un curé de campagne, 1951)
Dogville (2003)
Dr. Mabuse, kockar (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)
*Dr. Strangelove ili: Kako sam naučio prestati brinuti se i zavoljeti atomsku bombu (Dr
Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)*
Erotikon (1920)
Evo ti tvog života (Här har du ditt liv, 1966)
Exotica (1994)
Fanny i Alexander (Fanny och Alexander, 1982)
Fast food nacija (Fast Food Nation, 2006)
Fatalna nesreća (Crash, 2004)
Fucking Åmål (1998)
Stari grad u Stockholmu (Gamla Stan, 1931)
Giliap (1975)
Gledaj lijevo-desno (Look both ways, 2005)
Gore dolje lomljivo (Haut bas fragile 1995)
Gosford Park (2001)
Gospođica Julija (Fröken Julie, 1951)
Grad (The City, 1939)
Grand Canyon (1991)
Grand Hotel (1932)
Grandioznost malog čovjeka (Den lilla människans storhet, 2000)
Hannah i njezine sestre (Hannah and Her Sisters, 1986),
Harry i Sonja (Harry och Sonja, 1996)
Hawaii, Oslo (2004)
India Song (1975)
Ingeborg Holm (1913)
Intermezzo (1936)
Intermezzo (1939)
Iskušnja velegrada (Vid faengslets port, 1911)
Istanbulske priče (Anlat Istanbul, 2005) Klaufu (Klovnen, 1926)

Istrebljivač (Blade Runner, 1982)
Jalla! Jalla! (2000)
Jutro svugdje po svijetu (Un matin partout dans le monde, 2000)
Kada padne noć (När mörkret faller, 2006)
Kao na nebu (Så som i himmelen, 2004)
Kes (1969)
Klub boraca (Fight Club, 1999)
Kradljivcima bicikala (Ladri di biciclette, 1948)
Kraljevstvo (Riget, 1994)
Kratki igrani filmovi Oktavijana Miličića (Amaterski filmovi) (DVD izdanje 2010.)
Kratki rezovi (Short cuts, 1993)
Krotitelj medvjeda (Bjørnetæmmeren, 1912)
Leteci cirkus (Den flyvende Cirkus, 1912)
Lilja zauvijek (Lilja 4-ever, 2002)
Lijepa kao slika (Comme une image, 2004)
Listovi iz Sotonine knjige (Blade af satans bog, 1921)
Lovaca (Jägarna, 1996)
Ljubavna priča (En kärlekshistoria, 1970)
Ljubavni film (Szerelmesfilm, 1970)
Ljubavni parovi (Älskande par, 1964)
Ljudi nedjeljom (Menschen am Sonntag, 1929)
Magnolija (Magnolia, 1999)
Majka i dijete (Mother and child, 2009)
Mamut (Mammoth, 2009)
Manhatta (1921)
Manderlay (2005)
MASH (1970)
Melankolija (Melancholia, 2011)
Melinda i Melinda (Melinda and Melinda, 2004)
Memento (2000)
Metropolis (1927)
Mreža (Network, 1976)
Močvara (La Cienaga, 2001)
Moderna vremena (Modern Times, 1936)

Mongoloid s gitarom (Gitarrmongot, 2004)
Montenegro (1981)
Možemo li se brinuti jedni za druge (Kan vi bry oss om varandra, 1988)
Muškaraci koji mrze žene (Män som hatar kvinnor 2009) Naglavačke (Topsy-Turvy, 1999)
Najluđi radijski šou (A Prairie Home Companion, 2006)
Na prvi pogled (Things You Can Tell Just by Looking at Her, 1999)
Na rubu raja (Auf der anderen Seite, 2007)
Nashville (1975)
Nebo nad Berlinom (Der Himmel über Berlin, 1987)
Nebo pada (Himmelfall, 2002)
Negdje drugdje u Švedskoj (Någon annanstans i Sverige, 2011)
Neka uđe onaj pravi (Låt den rätte komma in, 2009)
Nepovratno (Irreversible, 2002)
Nesvjesno (De Ofrivilliga, 2008)
Nešto se desilo (Någonting har hänt, 1987)
Netrpeljivost (Intolerance, 1916)
Nikada kao prvi puta (Aldrig som första gången, 2000)
Noćna igra (Nattlek, 1966)
Noć osvete (Hævnens nat, 1916)
Nordkraft (2005)
Novac (L'Argent, 1983)
Nova zemlja (Det nya landet, 2000)
Njemu baš i nije stalo (He's Just Not That Into You, 2009)
Odrasli ljudi (Voksne mennesker, 2006)
Opsesije s drugog kata (Obsessions du deuxieme etage, 2000)
Opus IV (1925)
Oresundski most (Gå på vatten, 2000)
Osmjesi ljetne noći (Somarnattens leende, 1955)
Otići po bicikl (Att hämta en cyckel, 1967)
Out 1 (1971)
Paisà (1946)
Paklena naranča (A Clockwork Orange, 1971)
Pakleni šund (Pulp fiction, 1994),
Pali anđeli (Duo luo tian shi, 1995)

Pariz (Paris, 2008)
Pariz koji spava (Paris qui dort, 1924)
Pariz nam pripada (Paris nous appartient, 1961)
Pasja ljubav (Amores perros, 2000)
Pasji dani (Hundstage, 2001)
Put na Kiteru (Taxidi sta Kithira, 1984)
Suze Percy (Percy tårar, 1996)
Persona (1966)
Pjesme s drugog kata (Sånger från andra våningen, 2000)
Ples u tami (Dancer in the Dark, 2000)
Pljačka (The Killing, 1956)
Poljubac u tunelu (The Kiss in a Tunnel, 1899); George Albert Smith
Poljubac u tunelu (The Kiss in a Tunnel, 1899); Bamforth Company
Ponoćni kauboj (Midnight Cowboy, 1969)
Posjetiti sina (Besöka sin son, 1967)
Posljednji čovjek (Der letzte Mann, 1924)
Pravila igre (La règle du jeu, 1939)
Prêt-à-Porter (1994)
Pričaj mi o kiši (Parlez-moi de la pluie, 2008)
Prije kiše (Before the Rain, 1994)
Proboja (Vägen ut, 1999)
Proslava (Festen, 1988).
Put na Mars (Himmelskibet, 1918)
Rijeka (Joki, 2001)
Ritual (Riten, 1969)
Roditeljstvo (Parenthood, 1989)
Roy Andersson Reklamni filmovi 1-4 (Commercials Part 1-4)
Samo sati (Rien que les heures, 1926)
Sao Paulo, simfonija velegrada (São Paulo, Sinfonia da Metrópole, 1929)
Zagreb u svjetlu velegrada (1934).
Sati (The Hours, 2002)
Seks, laži i video-vrpce (seks, lies and videotape, 1989)
Slacker (1991)
Sjenke (Shadows, 1960)

Skriveno (Caché, 2005)
Slatki život (La Dolce Vita, 1960)
Slomljeni živci (Nedbrudte nierver, 1923)
Slučajnost (Przypadek, 1982)
Smak svijeta (Verdens Undergang, 1916)
Smoking/No Smoking (1993)
Smrtonosan skok s kupole cirkusa na konja (Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen, 1912)
Smrzruta zemlja (Paha maa, A. Louhimies, 2005)
Sreća (Happiness, 1998)
Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928)
Strast (Passion, 1981)
Subota 10. svibnja (Lördagen den 5/10, 1968)
Super veliki ja (Super Size Me, 2004)
Sutra je novi dan (Det är en dag imorgon också, 2011)
Sveta planina (La Montaña Sagrada, 1973)
Svijet je predivan (Härlig är jorden, 1991)
Syriana (2005)
Šifra: nepoznata (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages, 2000)
Šveđanke u Parizu (Svenska flickor i Paris, 1962).
Tajanstveni vlak (Mystery Train, 1989)
Tajanstveni X (Det hemmelighedsfulde X, 1914)
Tajne i laži (Secrets & Lies, 1996)
Tako različiti (Så olika, 2009)
Tic Tac (1997)
Ti što živiš (Du levande, 2007)
Traffic (2000)
Trči, Lola, trči (Lola Rennt, 1998)
Testament Dr. Mabusea (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933)
Time Code (2000)
Tri doba (Three Ages, 1923)
Tvornica pasa (Dog Factory, 1904)
Učini pravu stvar (Do the Right Thing, 1989)
Ukus drugih (Le Goût des autres, 2000)
Ulica srama (Akasen chitai, 1956)

Neviđeni film: Rani američki avangardni film 1894-1941 - Amater kao autor (Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941; Amateur as auteur, 2005)
Umorna smrt (Der müde Tod, 1921)
Upoznat ćeš visokog, tamnog stranca (You Will Meet a Tall Dark Stranger, 2010)
Upperdog (2009)
Urotnici strasti (Spiklenci Slasti, 1996)
Vampir (Vampyr–Der Traum des David Gray, 1932)
Veliko gutanje (The Big Swallow, 1901)
Viridiana (1961)
Vjeruj mi (Puss/Trust me, 2010)
Vlastite misli (Man tänker sitt, 2009)
Vrijeme za promjene (Tid til förändring, 2004)
Wonderland (1999)
Yrrol – nevjerojatno promišljen film (Yrrol – en kollosalt genomtänkt film, 1994),
Zagreb (1934) red. B. Jakac
Zagreb na filmu 1915.-1945. – Zagreb on film, I. dio, kratki dokumentarni filmovi o Zagrebu
(izdanje 2011.)
Zagreb, glavni grad Hrvatske (Agram, die Hauptstadt Kroatien, 1943)
Za ljubav (För kärleken, 2010)
Zapravo ljubav (Love, actually, 2003)
Zašto bi se brinuli jedni za druge (Varför ska vi bry oss om varandra?, 1985)
Zračna luka (Airport, 1970)
Žene (Women, 1939)
Ženski zatvor (Scrubbers, 1983)
Živjeti život (Leva livet, 2002)
Život je sladak (Life Is Sweet, 1990)
Život po Agfi (HaChayim Al-Pi Agfa, 1993)
Život u ratno doba (Life During Wartime, 2009)
Žrtva (Offret, 1986)

10. ŽIVOTOPIS I POPIS OBJAVLJENIH RADOVA

Janica Tomić, rođena u Karlovcu 1980. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu studirala komparativnu književnost i anglistiku, kao i dopunski studij švedskog jezika i književnosti. Od 2005. radi kao znanstveni novak-asistent na Katedri za skandinavistiku pri Odsjeku za anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i predaje kolegije iz književnosti i filma. Pohađala je *Poslijediplomski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma*. U više navrata gostovala (gost doktorand) na *Odsjeku za film (Filmvetenskapliga institutionen)* Sveučilišta u Stockholmu. Suradnik je *Leksikografskog zavoda Miroslava Krlež*e od 2005. Područja interesa: filmologija, kulturalna teorija; rani film (*early cinema*), (suvremeni) švedski i skandinavski film i TV-serije.

Objavljeni radovi:

- Tomić Janica (2011.) *Nätverksberättande i film och litteratur*, u: *Litteratur och film: Samband och samspel ur skandinaviskt perspektiv*, Tartu: Tartu University Press, (145-158).
- Tomić Janica (2010.) *From Scandinavian Detective Films to The Wire*, u: Azcona, María del Mar i Deleyto, Celestino (ur.): *Generic Attractions, New Essays on Film Genre Criticism*, Paris: Michel Houdiard, (247-259).
- Tomić, Janica (2009.) *Carverovci, altmanovci, "prljavi" i "sudoperski" realisti i još pokoji realizam suvremene skandinavske proze*, u: *Književna smotra* 152/2, (85-93).
- Tomić, Janica (2008.) *Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije*, *Hrvatski filmski ljetopis* 53/2008, (41-53).
- Tomić, Janica *Gazing the North: Croatian Travelers in Scandinavia in 1930s*, u: *Glimpses of the North: Discovering Scandinavia and Scandinavian Studies*, (u tisku).
- Tomić, Janica (2008.) *Kolektivne traume i strip: Maus, Palestine, Persepolis...*, u: *RE: časopis za umjetnost i kulturu*, 14, (170-178).
- Tomić, Janica (2002.) *Slow Food (Radionica kulturalnih studija)*, u: *Libra Libera* 11, (81-96).
- Oko sedamdeset natuknica o književnosti, filmu i kulturi, uglavnom skandinavskoj, u izdanjima Leksikografskog zavoda Miroslava Krlež (Filmski enciklopedijski rječnik, Leksikon književno-kulturnog nazivlja, Kazališni leksikon, Hrvatska enciklopedija).